Portraits de famille : Étude comparée du motif familial dans la fiction romanesque de la Grande Caraïbe aux XXe-XXIe siècles

Célia Clermont

▶ **To cite this version:**

Célia Clermont. Portraits de famille : Étude comparée du motif familial dans la fiction romanesque de la Grande Caraïbe aux XXe-XXIe siècles. Littératures. Université de Lyon, 2020. Français. NNT : 2020LYSES021 . tel-03187763

HAL Id: tel-03187763
https://theses.hal.science/tel-03187763

Submitted on 1 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

N° d'ordre NNT : 2020LYSES021

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON
opérée au sein de
Université Jean Monnet Saint-Étienne

École Doctorale ED 484
Lettres, Langues, Linguistique & Arts « 3LA »

Spécialité / discipline de doctorat :

Littérature comparée
Soutenue publiquement le 27/11/2020, par :
Célia Clermont

Portraits de famille. Étude comparée du motif familial dans la fiction romanesque de la Grande Caraïbe aux XX^{e} et XXI^{e} siècles

---

Devant le jury composé de :

M. Yves Clavaron – Professeur, Université Jean Monnet Saint-Étienne, Directeur de thèse

M. Henri Garric – Professeur, Université de Bourgogne, Rapporteur

Mme Evelyne Lloze – Professeure, Université Jean Monnet Saint-Étienne, Examinatrice

M. Fabrice Parisot – Professeur, Université de Perpignan Via Domitia, Rapporteur

Mme Anne Tomiche – Professeure, Sorbonne université, Présidente du jury

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma gratitude à mon directeur de thèse, Yves Clavaron, pour la qualité de son encadrement. La rigueur et l'exigence dont il a fait preuve m'ont permis de mener à bien cette thèse ; son pragmatisme et ses conseils m'ont aussi aidée à l'achever. Je souhaite ensuite remercier Anne Tomiche, Évelyne Lloze, Fabrice Parisot et Henri Garric – qui a accompagné mes premières recherches sur *Cien años de soledad* et m'a encouragée à les poursuivre – d'avoir accepté de siéger dans mon jury de thèse.

J'adresse également mes remerciements aux institutions qui m'ont permis d'effectuer mon doctorat : l'École Doctorale 3LA, qui m'a accordé un financement de trois ans ; l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne, qui m'a donné l'occasion d'enseigner dans d'excellentes conditions au sein du département de Lettres et Langues pendant ces trois années ; l'équipe du CELEC, qui m'a permis de participer à de beaux projets de recherche.

J'exprime ensuite toute ma reconnaissance à celles et ceux qui m'ont accompagnée et encouragée pendant ces années de doctorat : mes amis, mes camarades doctorants, mes collègues du lycée Eugène Delacroix de Drancy. Je remercie chaleureusement ma famille et ma belle-famille, qui m'ont beaucoup soutenue et qui sont loin d'être étrangères à ma fascination pour les généalogies. Je souhaite adresser des remerciements tout particuliers à mes parents, qui m'ont toujours aidée et encouragée à persévérer dans la voie que j'avais choisie et qui m'ont transmis le goût de l'effort et du travail bien fait, ainsi qu'à mes deux frères, pour leur gentillesse et leur affection.

Enfin, cette thèse doit beaucoup au soutien sans faille de mon mari, Simon, qui a été le témoin principal de toutes ses étapes et le plus précieux des alliés, ainsi qu'à la présence sereine de mon fils, Alexis, qui a accompagné les derniers mois de travail.

Introduction générale

Préambule

« Vous figurez-vous que pour changer un seul d'entre eux il suffit de changer son nom[1] ? » Extraite du roman *Sartoris* que William Faulkner publie en 1929, cette question ironique est adressée par Miss Jenny Du Pre, vieille demoiselle brusque et franche, à Narcissa Benbow, qui vient de donner naissance à un fils, le dernier descendant de la lignée des Sartoris. L'enfant, d'après Miss Jenny, devait s'appeler John, comme son oncle, son grand-père et son aïeul ; une fois père à son tour, il nommerait tout naturellement son propre fils Bayard, comme son père et son arrière-grand-père. Au contraire, Narcissa a décidé de lui donner comme prénom son propre patronyme, Benbow.

L'intention de cette question assassine est explicite dans le roman : il s'agit tout à la fois pour Miss Jenny de faire un reproche à Narcissa, qui ose transgresser la transmission des prénoms, et de la prévenir que les efforts qu'elle fournit pour déjouer l'atavisme familial seront vains ; même débaptisé, un Sartoris n'en sera pas moins un Sartoris.

À plus d'un titre, cette citation constitue un point de départ intéressant pour l'analyse de notre corpus de thèse. Premièrement, elle engage une réflexion sur le pouvoir des liens biologiques, destinée à valider ou réfuter l'affirmation selon laquelle « bon sang ne saurait mentir ». Deuxièmement, elle ouvre un débat sur la position de l'individu vis-à-vis de sa famille, interrogeant notamment sa capacité à en faire partie sans pour autant renoncer à son identité personnelle. Enfin, elle permet d'illustrer la façon dont un personnage peut tenter d'agir sur l'appartenance familiale en choisissant de se placer, comme le fait Narcissa avec Benbow Sartoris, dans une lignée plutôt que dans une autre. Ces trois pistes de réflexion sont autant d'enjeux importants qui apparaissent dans les fictions romanesques que nous avons choisi de réunir.

[1] William Faulkner, *Sartoris* [1937], trad. René-Noël Raimbault et Henri Delgove, revue par Michel Gresset, in *Œuvres romanesques*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 347 / *Sartoris* [1929], New York, New American Library, 1964, p. 302 : « Do you think you can change one of 'em with a name ? »

I. Cadres de la recherche : définitions et contextualisation

A. Le motif familial, un objet d'étude pluridisciplinaire

Avec le motif familial, nous faisons le choix d'un objet thématique qui n'appartient pas exclusivement au champ littéraire : relevant également des sciences humaines et sociales, la famille implique une dimension transdisciplinaire et transculturelle. En outre, elle évolue elle-même au fil du temps, comme l'illustrent les rapports entre l'institution familiale et l'histoire, l'émergence progressive de la vie privée ou encore l'évolution croissante de l'intérêt accordé à l'enfant et à la notion d'individu.

1. Approche anthropologique et sociologique

Dans l'introduction de sa *Généalogie de la mémoire familiale*, Rémi Lenoir observe que tout ce qui constitue le groupe familial semble naturel, alors même que la notion de famille ne va pas de soi[1]. Son ouvrage tente de résoudre la question suivante : à partir de quand la famille est-elle apparue comme une structure si naturelle qu'on n'a jamais remis en question ses conditions de construction et de perpétuation ? Cette réflexion met en lumière un phénomène récurrent dans l'étude du motif familial : le contraste entre une apparente simplicité et la preuve de sa complexité. Par exemple, alors que le code civil ne contient initialement pas de définition de la famille – il faut attendre le début du XX^{e} siècle pour que le mot « famille » apparaisse dans les textes juridiques –, Émile Durkheim affirme que celle-ci constitue « le groupe qui est le plus simple de tous et dont l'histoire est la plus ancienne[2] ». Ainsi avons-nous souvent l'impression que la famille est à l'origine de toute chose, comme un groupe élémentaire commun à tous les types de sociétés, alors qu'elle constitue en fait « à la fois une structure cognitive qui permet de penser le monde social, et une structure sociale selon laquelle l'ordre social est construit et se reproduit[3]. » L'affirmation d'un lien étroit entre l'institution familiale et l'organisation sociale se retrouve fréquemment dans les travaux de sociologie. Selon Catherine Cicchelli-Pugeault, par exemple, l'institution familiale est pensée dans la continuité immédiate de la société[4] ; de son côté, Olivier Filhol affirme que « chaque type de société construit un type de famille et une vision de la famille[5] ».

[1] Voir Rémi Lenoir, *Généalogie de la mémoire familiale*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
[2] Émile Durkheim, « Introduction à la sociologie de la famille », 1888. URL (consulté le 20/07/2020) : http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/textes_3/textes_3_1/socio_de_la_famille.html
[3] Rémi Lenoir, *Généalogie de la mémoire familiale, op. cit*., p. 40.
[4] Voir Catherine Cicchelli-Pugeault et Vicenzo Cicchelli, *Les théories sociologiques de la famille*, Paris, La Découverte, 1998.
[5] Olivier Filhol, « La famille dans tous ses états », *Empan*, 2002/3, n°47, p. 123.

Présente dans la plupart des sociétés, la famille n'en demeure pas moins profondément diversifiée. Dans un article datant de 1971, Claude Lévi-Strauss retrace les recherches menées par les anthropologues entre la moitié du XIX^e^ et le début du XX^e^ siècle. Ces derniers ont essayé de faire correspondre les institutions des peuples dits « primitifs » avec les débuts de l'évolution de l'humanité, tandis que les institutions occidentales correspondaient selon eux aux formes les plus évoluées[1]. Or, ils ont découvert au contraire que des structures familiales communes existaient dans les deux types de société : des formes considérées comme modernes de structures familiales s'observaient notamment chez les peuples « primitifs ». La famille s'est donc révélée bien plus diversifiée que ces chercheurs ne le pensaient, dans sa structure comme dans son fonctionnement[2].

Bien qu'il soit inopérant au sujet des types familiaux, le critère de distinction entre les sociétés traditionnelles et les sociétés modernes s'avère probant pour d'autres aspects familiaux. En ce qui concerne la filiation, en effet, deux voies se dessinent :

> Reconnaître sa filiation est un exercice universellement attesté dans toutes les sociétés et cultures du monde. Dans les sociétés exotiques, c'est une fonction sociale et collective : à travers la connaissance des ancêtres et des lignages, le groupe se réaffirme dans sa mémoire et sur son territoire, légitime le pouvoir politique des chefs. […] Dans les sociétés européennes, c'est un exercice social ancien dont les fonctions ont évolué au cours du temps[3].

Au sujet de la parenté, également, Christian Ghasarian souligne sa coïncidence avec l'organisation sociale, économique et politique dans les sociétés traditionnelles : sans parent, l'individu ne peut acquérir de statut social, car chacun est « d'abord perçu comme membre d'un groupe de parenté en opposition à d'autres[4] ». La parenté occupe aussi une place importante dans les sociétés industrialisées puisqu'une partie de la législation porte sur la famille et les droits de succession ; si elle ne préside pas à l'organisation sociale, elle constitue tout de même un enjeu essentiel pour l'individu.

---

[1] Claude Lévi-Srauss, « La famille » [1971], in Raymond Bellour, Catherine Clément (dir.), *Textes de et sur Claude Lévi-Strauss*, Paris, Gallimard, 1979. « Et puisque, chez nous », ajoute Lévi-Strauss, « la famille fondée sur le mariage monogamique était considérée comme l'institution la plus parfaite, on en déduisait immédiatement que les sociétés sauvages – assimilées pour les besoins de la cause à celles des origines de l'humanité – ne pouvaient avoir que des institutions totalement différentes. » Or, les chercheurs ont fini par découvrir, que « le type de famille caractérisé dans la société moderne par le mariage monogamique, la résidence indépendante du jeune couple, la chaleur des rapports entre parents et enfants, etc. […] apparaît du moins clairement attesté par des groupes qui semblent être demeurés (ou revenus) au niveau culturel le plus rudimentaire. » (p. 94)

[2] Nous ne présentons pas ici les différents types de famille, car cela fera l'objet d'un développement dans la première partie de cette thèse.

[3] Martine Segalen, *Sociologie de la famille*, [1981], Paris, Armand Colin, 2006, p. 284.

[4] Christian Ghasarian, *Introduction à l'étude de la parenté*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 12

2. Définitions

Claudie Bernard a retracé l'histoire du terme « famille » dans la langue française, à partir de son étymologie : il s'agit d'un emprunt au latin *familia* qui désigne « l'ensemble des personnes qui vivent sous le même toit[1] ». La définition inclut les *famuli*, serviteurs attachés à la résidence, sur lesquels le *paterfamilias* exerce un droit de vie et de mort. Le terme « famille » n'apparaît en français qu'au XIV^e^ siècle dans son acception étymologique et il faut attendre le XIX^e^ siècle pour qu'il désigne un groupe de personnes de même sang vivant sous le même toit. Dans son sens actuel, la famille désigne, d'une part, l'ensemble des personnes qui ont des liens de parenté et d'alliance – un sens biologique correspondant aux notions de parenté et parentèle –, d'autre part, le groupe de personnes qui vivent dans le même foyer – un sens de nature économique et administrative qui correspond à la notion de groupe domestique. Cette définition s'est progressivement enrichie d'une connotation affective. Philippe Ariès évoque à ce sujet la « révolution scolaire et sentimentale[2] » qui se produit dans les sociétés industrielles lorsque l'enfant, instruit à l'école, se voit séparé du monde des adultes et que la famille devient un lieu d'affection entre époux, parents et enfants.

Examinons ensuite les emplois figurés du terme « famille » proposés par le Trésor de la Langue Française. Il peut désigner, par extension, un « ensemble d'individus apparentés par des similitudes dans les croyances, l'idéologie, le tempérament, la technique artistique. » La famille peut également se définir comme une « communauté de condition, d'intérêts » ou une « similitude formelle »[3]. De nombreuses expressions figées témoignent de ce glissement sémantique : famille de mots, famille politique, famille d'espèces, familles d'esprit n'en sont que quelques illustrations.

L'importance de la famille au sens figuré s'explique d'abord par un fait : comme le résume Christian Ghasarian, « presque tous les rapports sociaux sont conçus en termes de parenté[4]. » Dans le même esprit, Rémi Lenoir explique que le vocabulaire de la parenté est naturellement porté à susciter des rapprochements :

> Les métaphores, par les correspondances qu'elles établissent, produisent un effet de révélation, ou du moins, d'allusion. Elles offrent ainsi un équivalent accessible d'analyses conceptuelles

[1] Voir Claudie Bernard, *Penser la famille au XIX^e^ siècle (1789-1870)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.
[2] Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* [1960], Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. iv. Philippe Ariès revient plus loin sur cette idée à propos de l'évolution du système scolaire qui a lieu au XIX^e^ siècle : « on tend désormais à séparer les écoliers de la société des adultes, en les soumettant à une discipline particulière à leur état. » (p. 166)
[3] La définition est disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 27/07/2020) : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=2824309875;r=1;nat=;sol=1;
[4] Christian Ghasarian, *Introduction à l'étude de la parenté, op. cit.*, p. 9.

> complexes et abstraites en permettant le transfert de propriétés entre des « univers » habituellement disjoints. La notion de famille est une sorte de figure médiatrice d'ordres de fait devenus peu à peu distincts mais qu'elle contribue à rapprocher : la famille renvoie, parfois simultanément, à ce qui est constitué comme du ressort de la vie privée mais aussi, et souvent par relation d'opposition, comme du ressort de la vie publique, ainsi que le rappelle l'histoire des usages politiques de la notion de famille[1].

Selon Rémi Lenoir, le mot « famille » a pris un tel degré de généralité qu'il reste un principe applicable à « la perception de toutes formes de collectifs, de leur fondement et de leur fonctionnement[2]. » Il désigne toujours « un mode d'appartenance à un groupe fondé sur une communauté de condition, d'habitation, de sang, bref un ensemble homogène doté d'une cohésion largement due à la « similitude » des agents qui le composent[3] ». Il apparaît donc clairement que la famille constitue une notion polysémique qui dépasse son cadre initial pour revêtir d'autres acceptions et devenir le support d'autres types d'affiliation.

3. Famille et genre romanesque

Dans un article consacré au « récit de filiation » dans la littérature contemporaine française, Dominique Viart affirme que le motif familial a toujours accompagné le roman, des textes de Rabelais à ceux de Zola. Au XX^e^ siècle, de nombreuses fresques romanesques reproduisent encore la « fascination du roman pour les généalogies[4] », comme l'attestent la publication des *Thibault* de Roger Martin du Gard (1922-1940) ou *La chronique des Pasquier* de Marcel Duhamel (1933-1945). De fait, la famille intéresse le roman pour plusieurs raisons. En mentionnant les dates de parution des travaux d'Émile Durkheim portant sur la famille (*Introduction à la sociologie de la famille* en 1888 et *La famille conjugale* en 1892) et ceux d'Émile Zola – la saga romanesque des Rougon-Macquart s'achevant en 1893 –, Robert Smadja met en évidence la concomitance entre l'intérêt des sociologues et celui des écrivains pour le même objet – la famille – à la fin du XIX^e^ siècle[5]. Après Zola, le roman de la famille prend son autonomie dans le genre romanesque, devenant un sous-ensemble nettement constitué ; Smadja mentionne ainsi la naissance de la sociologie moderne et l'âge d'or du roman de la famille, au début du XX^e^ siècle. L'essayiste uruguayen Ángel Rama insiste lui aussi sur l'analogie entre l'utilisation romanesque de la famille et les conceptions sociologiques qui la concernent :

---

[1] Rémi Lenoir, *Généalogie de la mémoire familiale, op. cit*., p. 48.
[2] *Ibid.*, p. 42.
[3] *Ibid.*, p. 43. Rémi Lenoir emprunte le terme « similitude » à Émile Durkheim.
[4] Dominique Viart, « Filiations littéraires », in *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, *La revue des lettres modernes*, Paris, Minard, 1999, p. 118.
[5] Robert Smadja, *Famille et littérature*, Paris, Champion, 2005. L'auteur s'emploie à mener « une critique sociologique appliquée au roman de la famille » (p. 17), afin de saisir le phénomène familial en tant que totalité psychique.

> Dans les faits, aucune tentative de saga familiale n'apparaît dans la littérature avant que le XIX^e^ siècle ne soit bien entamé ; même les romanciers qui s'essaient à une construction très vaste et très générale de la matière narrative au beau milieu du XVIII^e^ siècle ne parviennent à concevoir la possibilité de la saga familiale ; et ce n'est évidemment pas parce que la famille n'existe pas, puisqu'elle existe depuis l'époque la plus lointaine, mais simplement parce qu'un roman est un produit culturel, et qu'une saga familiale peut seulement être produite une fois qu'on est arrivé à certaines conceptions de la famille[1].

De son côté, dans *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert souligne le caractère récent du genre romanesque ainsi que son impertinence : entretenant un rapport trouble avec ses ancêtres, le roman est indéfini, réfractaire aux règles et aux contraintes ; il ne dit jamais ce qu'il est, mais ce qu'il veut être[2]. Du point de vue de Marthe Robert, le genre romanesque entretient donc un lien étroit avec le motif familial. D'une part, il se présente lui-même comme une sorte d'électron libre au sein de la grande famille de la littérature. D'autre part, Marthe Robert définit les postures que peut adopter le romancier en ayant recours à des statuts familiaux ; selon elle, en effet, ce dernier suit la voie du Bâtard ou bien celle de l'Enfant trouvé[3].

Dans la mesure où le lien entre la littérature romanesque et la famille n'est pas récent, il est évident que plusieurs étiquettes romanesques existent déjà pour qualifier les romans qui s'emparent du motif familial. Le premier écrit critique est un article d'Albert Thibaudet paru en 1924, qui s'intitule « Le roman domestique[4] ». Sa réflexion part de la lecture des *Frères Karamazov* et du titre de la première partie de ce roman, « Histoire d'une famille ». Dans des conditions différentes, Thibaudet repère alors l'importance du roman centré sur une famille en France, qu'il qualifie de « roman domestique » – c'est-à-dire, étymologiquement, le roman de la maison et de ceux qui y vivent.

Viennent ensuite, deuxièmement, les étiquettes « roman familial » et « roman des origines », dont Sigmund Freud et Marthe Robert sont respectivement les créateurs. Pour

---

[1] Ángel Rama, *García Márquez : edificación de un arte nacional y popular,* Uruguay, Publicación de la Facultad de Humanidades y Ciencias, 1987, p. 81. Nous traduisons dans le corps du texte la citation suivante : « En los hechos no se conoce en la literatura ningún intento de saga familiar hasta muy entrado el siglo XIX ; incluso los novelistas que intentan una construcción muy vasta y muy general de materia narrativa en pleno siglo XVIII, no llegan a concebir la posibilidad de la saga familiar ; y no es obviamente porque no exista la familia, ya que ella existe desde la mas remota antigüedad, sino simplemente porque una novela es un producto cultural, y solamente se puede producir una novela sobre la saga familiar una vez que se llegue a ciertas concepciones sobre la familia. »

[2] « […] le roman ne dit pas lui-même ce qu'il est, mais ce qu'il veut, ce à quoi il tend à travers la croissance apparemment arbitraire de ses formes et de ses idées. C'est donc là qu'il faut se hasarder, non pas certes pour l'enfermer une fois de plus dans un code abstrait, mais pour tâcher de retrouver le noyau primitif qui seul peut-être explique sa culture et sa sauvagerie, sa puissance collective, son individualisme, et l'unité profonde qu'il affirme jusque dans sa situation du genre déréglé. Autrement dit pour se risquer à reconstituer son histoire intérieure, ou si on préfère, son roman originel ». Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* [1972], Paris, Gallimard*,* coll. « Tel », 1997, p. 39.

[3] *Ibid.*, p. 74.

[4] Albert Thibaudet, « Le roman domestique » [1924], in *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 877-892.

Freud, le roman familial est une forme de « fiction élémentaire », consciente chez l'enfant et inconsciente chez l'adulte normal, établie grâce aux rêveries éveillées de ses patients. Il donne à ce patron de récit une valeur presque universelle tant sa forme et son contenu sont constants[1]. Le terme de « récit » n'est pas employé au hasard : cet objet d'étude, Freud le conçoit en effet comme « un morceau de littérature silencieuse, un texte non écrit qui, quoique composé sans mots et privé de tout public, n'en a pas moins l'intensité et le sens d'une authentique création[2]. » De son côté, Marthe Robert déplace le propos de Freud dans le champ littéraire : le roman familial n'apparaît plus seulement comme une étape dans la construction individuelle, il devient la matière même de la création romanesque.

Troisièmement, il nous faut évoquer deux étiquettes plus récentes : le *family novel* de Yi-ling Ru (1992) et le « roman de la famille » de Robert Smadja (2005). À propos du *family novel*, qu'elle conçoit comme un projet de nouvelle catégorie générique et qu'elle expose à partir d'un corpus plurilingue – la trilogie chinoise *Le Torrent* (1906-1940) de Pa Chin, la trilogie britannique *La dynastie des Forsyte* (1906-1921) de John Galsworthy et le roman français *Les Thibault* de Roger Martin du Gard –, Yi-ling Ru écrit :

> Dans son ensemble, le *family novel* est mieux défini lorsqu'on aborde ses quatre critères distinctifs principaux : premièrement, il traite avec réalisme de l'évolution d'une famille sur plusieurs générations ; deuxièmement, les rituels familiaux jouent un rôle important et sont fidèlement retranscrits dans leurs contextes familiaux et communautaires respectifs ; troisièmement, le thème principal du roman se concentre toujours sur le déclin d'une famille ; et quatrièmement, un tel roman a une forme narrative particulière qui est tissée verticalement en suivant progressivement la chronologie et horizontalement à partir des relations familiales[3].

De son côté, Robert Smadja affirme qu'il est difficile de parler d'une histoire du roman de la famille, soulignant le problème que pose la délimitation du genre – il fait notamment la distinction entre le roman de la famille, le roman concentré sur le conflit du père et du fils et celui qui est bâti sur la fascination œdipienne du fils vis-à-vis de sa mère. Il énumère alors trois critères permettant de désigner un roman de la famille : premièrement, il faut que le récit décrive une lignée familiale d'au moins deux générations ; ensuite, les liens de consanguinité doivent jouer dans l'intrigue un rôle déterminant sur le destin des personnages (surtout les principaux) ; la famille doit enfin prévaloir sur l'individu en tant que héros de l'œuvre – le collectif doit donc l'emporter sur les divers points de vue individuels. Le *family novel* et le

[1] « […] sa monotonie apparaît liée à une nécessité première, voire au principe même de l'imagination. » Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman, op. cit*., p. 42.
[2] *Ibid*.
[3] « The family novel as a whole is best defined in terms of its four most distinguishing characteristics : first, it deals realistically with a family's evolution through several generations ; second, family rites play an important role and are faithfully recreated in both their familial and communal contexts, third, the primary theme of the novel always focuses on the decline of a family ; and fourth, such a novel has a peculiar narrative form which is woven vertically along the chronological order through time and horizontally among the family relationships. » Yi-ling Ru, *The family Novel : Toward a Generic Definition*, New York, Peter Lang, 1992, p. 2. Nous traduisons dans le corps du texte.

roman de la famille sont donc des étiquettes voisines dont les frontières s'avèrent parfois poreuses avec d'autres sous-genres romanesques, tels que le roman-fleuve. Pour cette raison, précisément, Aude Leblond tient compte des travaux de Yi-ling Ru et Robert Smadja dans son ouvrage intitulé *Sur un monde en ruine : esthétique du roman-fleuve* ; mais elle montre également en quoi les textes romanesques qui constituent son propre corpus se distinguent de ces deux étiquettes[1].

Quatrièmement, nous pouvons citer deux propositions théoriques qui apparaissent dans la littérature française contemporaine : le roman généalogique et le récit de filiation, respectivement forgées par Claire de Ribaupierre et Dominique Viart. La genèse du roman généalogique est justifiée dans les termes suivants :

> Les histoires de famille se transmettent avec des blancs, des oublis, des manques. Elles laissent entrevoir des secrets et des fautes dont nous héritons comme d'une marque de famille, trait singulier de la ressemblance généalogique : les deuils, les suicides, les séparations, les abandons. […] Les histoires de famille sont contagieuses, elles nous hantent et nous habitent. […] Elles enfantent[2].

Claire de Ribaupierre présente ce sous-genre romanesque comme une enquête de l'auteur sur ses origines et son histoire, afin de se situer à son tour dans sa lignée familiale. De son côté, l'auteur du récit de filiation est lui aussi animé par la conviction de découvrir des fantômes et des secrets de famille. En revanche, son texte se distingue du genre romanesque, se présentant comme une forme à la croisée de plusieurs genres – l'autobiographie, la biographie et l'essai. En effet, Dominique Viart énonce comme première caractéristique le fait que le récit de filiation n'est pas un roman : il repose sur des faits et figures avérés et la fiction mise en œuvre est seulement ponctuelle[3]. À la différence du roman, également, la dimension sociologique est souvent explicite, alors qu'elle est plus marginale dans la fiction romanesque. De fait, le récit de filiation n'est pas écrit en vue d'inventer une histoire, mais plutôt dans le but de compenser un sentiment de rupture, de manque, de parole empêchée. Pour ce faire, le personnage mène alors une double enquête d'hérédité biologique et culturelle, « en troquant les déterminismes du sang contre une identité d'encre[4] ».

La distinction entre un roman évoquant la famille et un récit de filiation se fait donc essentiellement par le critère de la fiction – la seconde forme étant du côté du factuel et non du fictionnel – et par le motif de l'enquête – le roman prenant pour objet la famille n'étant pas

[1] Voir Aude Leblond, *Sur un monde en ruine. Esthétique du roman-fleuve*, Paris, Honoré Champion, 2015.
[2] Claire de Ribaupierre, *Le roman généalogique. Claude Simon et Georges Pérec*, Bruxelles, Éditions la Part de l'œil, 2002, p. 21.
[3] Voir Dominique Viart, « Fictions familiales *versus* récits de filiation. Pour une topographie de la famille en littérature », in Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), *Le roman contemporain de la famille,* Paris, Lettres modernes, Minard, 2015.
[4] Laurent Demanze, « Sang d'encre. Filiation et mélancolie dans la littérature contemporaine ». *Ibid.*, p. 140.

nécessairement une enquête des origines. Cependant, il faut se garder de faire des oppositions trop radicales, car les différentes étiquettes se rejoignent sur certains points. Il en est ainsi, par exemple, de la dimension réflexive qui les anime tous deux. Comme l'affirme Chloé Brendlé, « les thèmes de la famille permettent d'interroger les formes du roman : récit de filiation, roman, autofiction, témoignage, autobiographie, sont autant de déclinaisons possibles, et non exclusives les unes des autres, du « roman contemporain de la famille[1] ». » Un autre rapprochement se produit lorsque Laurent Demanze évoque les figures familiales souvent restituées sous forme de fantômes. Ce motif se retrouve dans notre corpus romanesque, de même que l'affirmation suivante fait écho dans certains de nos romans : « Ces histoires de familles qui tournent souvent aux histoires de fantôme emblématisent tout à la fois la tache aveugle du projet moderne, une esthétique de la survivance et le passage des communautés traditionnelles aux communautés dispersées[2]. » Il s'agira donc de confronter ces quelques étiquettes déjà existantes à notre corpus afin d'identifier celles qui peuvent être fonctionnelles, ainsi que de mesurer leur capacité à rendre compte, ou non, du motif familial dans les fictions romanesques caribéennes que nous avons sélectionnées.

B. La Grande Caraïbe aux XX^e^ et XXI^e^ siècles

Cette analyse du motif familial dans la fiction romanesque s'inscrit ensuite dans un contexte géographique et culturel spécifique : nous avons choisi des auteurs originaires de deux îles, Cuba et la Martinique, et deux régions américaines, le Sud des États-Unis et le Nord de la Colombie, qui se rencontrent autour de la mer des Caraïbes. Si la Grande Caraïbe nous paraît particulièrement propice à cette étude, c'est parce qu'elle constitue elle-même une famille géographique complexe et que son histoire, douloureusement marquée par la conquête coloniale, l'esclavage et le système de la plantation, a impacté durablement la société, dont la famille constitue l'une des cellules principales. La période du XX^e^ et du XXI^e^ siècle, durant laquelle les quatre œuvres de notre corpus ont été publiées, est elle-même riche en bouleversements historiques, tels que les conflits mondiaux et les processus de décolonisation.

[1] Chloé Brendlé, « « Familles, je vous haime » : des récits contemporains au prisme de la famille », *Acta fabula*, vol. 17, n° 4, Essais critiques, Août-septembre 2016. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 24/07/2020) : http://www.fabula.org/revue/document9872.php

[2] Laurent Demanze, « Sang d'encre. Filiation et mélancolie dans la littérature contemporaine », *art. cit*., p. 45.

1. « Où commence et où finit la Caraïbe[1] ? »

Cette question est empruntée au titre d'un article de Maryse Condé dans lequel elle raconte sa première visite à Charleston, en Caroline du Sud, à la fin des années 1980. L'écrivaine découvre avec étonnement que l'ouragan Hugo a fait les mêmes ravages dans le Sud des États-Unis que dans son île natale, la Guadeloupe, ce qui l'amène à se poser la question des limites de la Caraïbe[2]. La même interrogation apparaît de manière récurrente dans des recherches de différentes disciplines consacrées à l'espace caribéen. Selon Antonio Benítez Rojo, il est impossible de délimiter avec précisions les frontières de la Grande Caraïbe, parce que « quelle que soit la méthode employée pour étudier l'aire dans son ensemble, les résultats finaux feraient toujours l'objet de controverse[3]. » Antonio Benítez Rojo propose néanmoins deux critères de définition : le premier, d'ordre géographique, rassemble toutes les régions qui bordent la mer des Caraïbes ; le second, d'ordre socioéconomique, se fonde sur l'économie de la plantation et inclut une partie du continent américain[4]. Dans une étude datant de 2012, Éric Dubesset propose une délimitation analogue. En dépit de la forte hétérogénéité de la Grande Caraïbe, qui réduit toute tentative de théorisation de son identité ou de sa culture à une « insoluble aporie », il affirme en effet :

> il est néanmoins plus ou moins admis aujourd'hui que l'espace caribéen *lato sensu* comprend, outre les archipels antillais et bahamiens, les régions côtières appartenant à des pays bordiers de la Mer des Caraïbes (Mexique, Amérique centrale, Colombie, Venezuela), auxquelles il est coutume d'adjoindre le Guyana, le Surinam et la Guyane française. Le front sud des cinq États du Sud-Est des États-Unis qui ouvrent sur le Golfe du Mexique (Floride, Alabama, Mississippi, Louisiane, Texas) peut aussi légitimement être considéré comme caribéen[5].

Dans notre thèse, nous adhérons à cette définition élargie de la Grande Caraïbe proposée par Éric Dubesset, de même que nous partageons le critère du système plantationnaire d'Antonio Benítez Rojo, sur lequel il nous faut revenir.

---

[1] Voir Maryse Condé, « Où commence et où finit la Caraïbe ? » in *Écrire la Caraïbe* : dossier du *Magazine littéraire* n°369, octobre 1998, p. 105.

[2] On trouve une remarque analogue chez Édouard Glissant à propos des Amériques, lorsqu'il affirme qu'on peut retrouver un paysage similaire dans une île comme la Martinique et dans un des pays du continent – il prend l'exemple du Pérou. « Et c'est de là que me vient probablement le sentiment que j'ai toujours eu d'une sorte d'unité-diversité, d'une part des pays de la Caraïbe et d'autre part de l'ensemble des pays du continent américain. En ce sens, la Caraïbe m'a aussi toujours paru être une sorte de préface au continent. » Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 12.

[3] Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, Barcelona, Editorial Casiopea, 1998, p. 387. Nous traduisons dans le corps du texte la citation suivante : « […] cualquiera que sea el método empleado para estudiar el área en su conjunto, los resultados finales siempre serían objeto de controversia. »

[4] « […] de aceptarse este criterio, el Caribe incluiría una gran parte de los Estados Unidos y el Brasil, las regiones costeras de Colombia y Venezuela y la franja occidental de Ecuador y Perú, la cual mira al Pacífico. » *Ibid*., p. 388. Nous traduisons : « En acceptant ce critère, la Caraïbe inclurait une grande partie des États-Unis et du Brésil, les régions côtières de la Colombie et du Venezuela, ainsi que la bande occidentale de l'Équateur et du Pérou qui regarde le Pacifique. »

[5] Éric Dubesset, « Penser autrement l'identité régionale caribéenne », *Études caribéennes*, 21, Avril 2012, p. 2. Article disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 23/07/2020) : http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/5739

Dans une section de *Poétique de la relation* intitulée « Lieu clos, parole ouverte », Édouard Glissant définit la plantation comme « une organisation socialement pyramidale, confinée dans un lieu clos, fonctionnant apparemment en autarcie mais réellement en dépendance, et dont le mode technique de production est non évolutif parce qu'il est basé sur une structure esclavagiste[1]. » Employant l'image de la pyramide, l'auteur antillais décrit un dispositif hiérarchique fermé, mais économiquement dépendant de l'extérieur, dans lequel les Africains se situent en bas, la classe moyenne majoritairement blanche au milieu et les colons – ou békés – au sommet. Cette définition souligne également le fait que le système plantationnaire est indissociable de l'esclavage[2], ce qui nous renvoie aux premières pages de *Poétique de la relation*, où Glissant inaugure « La barque ouverte » par l'évocation du transfert massif des Africains vers les Amériques. Il emploie la métaphore du gouffre pour exprimer les diverses pertes engendrées par le voyage ; de plus, il décrit cette expérience comme un trajet « du ventre du négrier au ventre violet des fonds de mer[3] », soulignant ainsi le danger mortel de la traversée. La Caraïbe fait justement figure de pionnière en matière de système esclavagiste ; son système a notamment été reproduit dans les colonies anglaises du Sud des États-Unis. Dans l'essai qu'il consacre à William Faulkner, Glissant reprend les images déjà mobilisées dans *Poétique de la relation* pour évoquer ce douloureux passé caribéen :

> La parole du conte ne peut pas faire semblant de ne pas savoir qu'aux origines de l'Antillais ou du Caribéen il y a non une Genèse, mais un fait historique combien de fois établi, et combien de fois raturé de la mémoire publique, qui est la traite négrière. L'holocauste de la traite et le ventre du bateau négrier […] sont une genèse d'autant plus impérative, quand même elle procède d'une démarche du composite[4].

D'après Alejandro Benítez Rojo, c'est donc le phénomène de la plantation qui explique les « régularités dynamiques » et les similitudes qu'on constate dans la Caraïbe coloniale, formant un « chaos de différences et de répétitions »[5]. Il affirme ainsi :

> Je pense que le phénomène de l'arrivée et de la multiplication des plantations est l'événement historique le plus important qui se soit produit dans la Caraïbe, au point que s'il n'avait pas eu lieu, les îles de la région seraient peut-être aujourd'hui des répliques en miniatures – du moins en termes démographiques et ethnologiques – des nations européennes qui les ont colonisées[6].

---

[1] Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 78.
[2] Dans *Les traites négrières*, Olivier Pétré-Grenouilleau commence lui aussi sa réflexion sur les débuts de la traite occidentale par l'idée que les origines de la traite atlantique sont indissociables du système de la plantation. Olivier Pétré-Grenouilleau, *Les traites négrières*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2004. Voir notamment le chapitre intitulé « L'engrenage négrier ».
[3] Édouard Glissant, *Poétique de la relation, op. cit.*, p. 19.
[4] Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi* [1996], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 267.
[5] Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite, op. cit*, p. 106. Nous traduisons dans le corps du texte les expressions « regularidades dinámicas » et « caos de diferencias y repeticiones ».
[6] « Pienso que el fenómeno de la llegada y la multiplicación de las plantaciones, por sí solo, es el de mayor importancia histórica que ha ocurrido en el Caribe, hasta el punto de que, si no hubiera sucedido, quizá las islas

En lien étroit avec l'institution particulière, l'économie de la plantation s'ébranle au moment de l'abolition de l'esclavage qui met fin au Code noir, en vigueur depuis 1685, et qui se produit dans l'espace caribéen entre 1793 (pour Haïti) et 1886 (pour Cuba). Proclamée par convention nationale dans toutes les colonies françaises en 1794, elle ne s'applique en réalité qu'à Saint-Domingue, la Guadeloupe et la Guyane. En outre, cette décision est révoquée par Napoléon I^{er} en 1802. Des mesures favorables aux affranchissements sont ensuite prises sous la Monarchie de Juillet dans les années 1830, mais l'abolition définitive de l'esclavage dans les colonies françaises n'a finalement lieu qu'en 1848, grâce à la Révolution de Février et à la mise en place de la Deuxième République. Aux États-Unis, c'est l'adoption du XIII^{e} amendement de la Constitution qui met fin à l'esclavage en 1865. Dans les petits États d'Amérique centrale et du Mexique, l'abolition se fait en 1829 ; elle a lieu un peu plus tard en Colombie (1851) et au Venezuela (1854). Les derniers états à connaître l'abolition sont Porto-Rico (1873) et Cuba (1886). Rappelons enfin qu'en dépit de la précocité de certaines abolitions, la législation n'a pas empêché la mise en place d'un régime de travail forcé au service d'une aristocratie foncière ; de la même façon, l'interdiction de l'esclavage a entraîné un peu partout le recours à une main d'œuvre dite libre, sous contrat et en provenance d'Asie, dont le traitement correspond en tout point à un néo-esclavagisme.

Les Caribéens partagent ainsi des drames qui les rapprochent et façonnent leur manière d'être au monde, comme le résume Louis-Philippe Dalembert :

> l'égale brutalité de la conquête, de l'extermination des natifs, de l'esclavage et ses conséquences, des violentes luttes dans la quête de la liberté et de l'indépendance, ratée pour certains, aboutie pour d'autres. Toutes les îles ont en commun ce passé douloureux qui résonne encore dans la mémoire collective et explique aussi, parfois, les difficiles rapports sociaux, la cohabitation douce-amère des « races[1] » […].

Cela explique que la Grande Caraïbe puisse être définie comme une aire à la fois une et plurielle, difficile à définir du fait de son histoire mouvementée. En outre, depuis l'indépendance, la question de son identité demeure une énigme majeure que de nombreux intellectuels cherchent à résoudre, voulant participer à « la réappropriation d'une identité caraïbe longtemps façonnée de l'extérieur par les puissances coloniales[2] ». Confrontée à un héritage complexe, la Grande Caraïbe est ainsi en perpétuel questionnement.

Enfin, la situation géographique de la Grande Caraïbe en fait un véritable carrefour des cultures et des langues. Édouard Glissant décrit à ce sujet la mer des Caraïbes comme « une

---

de la región fueran hoy réplicas en miniaturas – al menos en términos demográficos y etnológicos – de las naciones europeas que las colonizaron. » *Ibid.,* p. 56-57.

[1] Louis-Philippe Dalembert, « La méditerranée caraïbe », in Delia Blanco et Romuald Fonkoua (coord.), *Caraïbes : un monde à partager*, *Cultures Sud* n°168, Janvier-mars 2008, p. 226.

[2] Éric Dubesset, « La Caraïbe, complexité d'un espace cinétique en partage ». *Ibid.*, p. 32.

mer de transit et de passages » ainsi que « de rencontres et d'implications[1] ». Éric Dubesset insiste quant à lui sur le croisement qu'elle occasionne entre les langues, les cultures et les civilisations, la qualifiant de « véritable tour de Babel, à échelle réduite, et lieu de rencontres par excellence[2] ». Plusieurs autres métaphores permettent de décrire cette spécificité caribéenne ; Jean-Michel Devésa reprend notamment l'image du « creuset », déjà employée par José Martí à la fin du XIX[e] siècle, pour signifier que la Caraïbe n'est « ni dépendance de l'Afrique, ni appendice de l'Europe[3] ».

2. Le traitement de la famille caribéenne

Les sources critiques que nous avons à notre disposition englobent quelques travaux consacrés spécifiquement à la famille caribéenne, mais également bon nombre d'ouvrages portant sur les modèles familiaux occidentaux. Ce choix s'explique par trois raisons principales. Premièrement, le dialogue des sciences humaines et sociales sur la famille occidentale étant très fécond et diversifié, il s'est avéré tout à fait possible de s'en inspirer sans nier pour autant la spécificité du contexte caribéen. Deuxièmement, nous avons pu remarquer que les travaux occidentaux s'efforcent d'établir de véritables bases communes, susceptibles de servir à des études extra-occidentales. Enfin, les phénomènes d'acculturation résultant de la colonisation, puis de la mondialisation contribuent à faire des comparaisons et des rapprochements entre les différents systèmes familiaux.

La famille caribéenne n'en demeure pas moins un objet atypique pour la recherche. À ce titre, ce qu'évoque William Rolle à propos de la Martinique pourrait être partagé par bien d'autres îles et régions, tant le même constat se retrouve :

> Toute biographie familiale en Martinique est un paradoxe. En dépit de l'existence d'un État-Civil (le registre des baptêmes avant l'abolition, le registre des déclarations de naissances ultérieurement) la généalogie, la recherche des ancêtres à partir d'un patronyme est de l'ordre de la gageure, si ce n'est du fantasmatique[4].

Cette affirmation concerne essentiellement les familles de descendants d'esclaves qui ne possédaient pas de patronyme autre que celui de leur propriétaire – il faut attendre 1848 pour que les nouveaux libres acquièrent un nom propre – et dont les enfants n'avaient pas toujours

[1] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers, op. cit*., p. 15. Glissant résume ainsi ce qui s'est produit pendant trois siècles dans la Caraïbe : « une rencontre d'éléments culturels venus d'horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, qui réellement s'imbriquent et se confondent l'un dans l'autre pour donner quelque chose d'absolument imprévisible, d'absolument nouveau et qui est la réalité créole. » (*Ibid*.)
[2] Éric Dubesset, « La Caraïbe, complexité d'un espace cinétique en partage », *art. cit.,* p. 34.
[3] Le creuset désigne un récipient utilisé pour fondre et calciner des matières minérales (Source de la définition : le Trésor de la Langue Française, http://stella.atilf.fr/). Jean-Michel Devésa, « La Caraibe à l'ouest de nos mémoires et de l'Histoire », in Savrina Chinien et Jean-Michel Devésa (dir.), *La Caraïbe, chaudron des Amériques*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2017, p. 16.
[4] William Rolle : « Généalogie imaginaire et biographie familiale », *Carbet. Revue Martiniquaise de Sciences Humaines et de Littérature*, vol. 6, Fort-de-France, 1986, p. 47.

connaissance de leur géniteur, la fonction de ce dernier étant sapée par le système de la plantation et symboliquement remplacée par l'autorité du maître.

Christine Barrow considère elle aussi que la famille caribéenne constitue un véritable défi pour la recherche anthropologique et sociologique, parce qu'elle a été fortement impactée par les différents bouleversements historiques, économiques et sociaux qui se sont succédé. Dans l'ouvrage *Family in the Caribbean. Themes and Perspectives*, elle décrit en effet la surprise des premiers chercheurs qui ont découvert « une variété infinie de formes familiales étranges et en constante évolution[1] » dans l'espace caribéen, ce qu'ils n'ont pas tardé à qualifier de « structure familiale chaotique[2] ». D'après Christine Barrow, cette conclusion péremptoire s'explique surtout par la grande différence qui existe entre les découvertes de terrain de ces chercheurs et les schémas occidentaux qui leur servaient de modèles exemplaires :

> Les modèles familiaux des Caraïbes n'auraient guère pu différer davantage des idéaux eurocentrés. Les foyers étaient incomplets, avec des femmes à leur tête. Les femmes avaient trop d'enfants qui se retrouvaient seuls tandis que leurs mères partaient travailler. Les partenaires conjugaux vivaient de leur côté[3] […].

La structure familiale caribéenne apparaît donc surtout atypique lorsqu'elle est appréhendée du point de vue de la norme occidentale. Pour avoir, à l'inverse, un témoignage venant de l'intérieur, nous pouvons nous référer à ce que décrit Édouard Glissant dans le *Discours antillais*. Là encore, ce qui est exposé à propos de la famille martiniquaise nous semble applicable, par extension, à la famille caribéenne.

Glissant commence par affirmer que « la « famille » en Martinique a d'abord été une « antifamille ». Accouplement d'une femme et d'un homme pour le profit d'un maître[4]. » Dans cette première définition, la famille est réduite à un unique aspect, l'alliance de deux individus à des fins économiques ; elle est d'emblée dépossédée du reste, la procréation étant directement associée à l'enrichissement de leur propriétaire. C'est ainsi que nous comprenons le terme « antifamille » : aux antipodes du schéma occidental, l'alliance engendre ici la perte ; pour cette raison, le refus d'enfanter a pu devenir le symbole de la résistance des esclaves[5].

---

[1] Christine Barrow, *Family in the Caribbean. Themes and Perspectives*, Kingston, Ian Randle Publisher, 1996. Nous traduisons dans le corps du texte la citation suivante : « […] an un-ending variety of odd and ever-changing family forms » (p. 2)

[2] Nous traduisons : « a chaotic family structure ». *Ibid.*, p. 3.

[3] « Family patterns in the Caribbean could hardly have differed more from these Eurocentred ideals. Households were incomplete and headed by women. Women had too many children and they were left alone while their mothers went out to work. Conjugal partners lived apart […]. » *Ibid*., p. 459. Nous traduisons dans le corps du texte.

[4] Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 166.

[5] Nous reviendrons sur ce fait qui est un leitmotiv du roman antillais. Dans *Texaco*, roman de Patrick Chamoiseau qui figure dans notre corpus principal, « *Pas d'enfants d'esclavage* » est un cri qui symbolise la résistance des esclaves dans l'habitation.

Cette idée de dépossession s'accentue lorsque Glissant énumère ensuite les caractéristiques de la famille martiniquaise :

> Famille-investissement (pour le profit du maître).
> Désir de mort et meurtre de l'enfant par la mère.
> Condition de la femme : génitrice.
> Condition de l'homme : étalon.
> Condition de la famille : la vie au dehors[1].

Le premier élément de la liste reprend en effet la définition initiale ; les suivants précisent la déshumanisation des deux membres de la famille et contribuent à opposer encore davantage cette dernière au modèle occidental.

Bien qu'Édouard Glissant achève sa description en affirmant que la famille martiniquaise tend progressivement à ressembler à la famille nucléaire occidentale – c'est-à-dire au groupe formé par les parents et les enfants célibataires qui partagent le même foyer –, il nous faut garder en mémoire « l'antifamille » caribéenne initiale pour ne pas lisser les aspérités des schémas familiaux que nous allons analyser. Nous verrons par exemple que la tendance matrifocale qui s'observe dans certaines familles de notre corpus ne se comprend réellement que si nous revenons à ce premier état de la famille.

II. Présentation et justification du corpus principal

Notre corpus principal est composé de quatre œuvres romanesques que nous présenterons successivement en suivant l'ordre chronologique de leur publication. Nous avons opté pour une sélection restreinte, de même que nous avons fait le choix de conserver une unité générique. En revanche, nous nous appuierons régulièrement sur l'ensemble de l'œuvre de chaque auteur ainsi que sur les textes d'autres écrivains caribéens, ces deux ensembles constituant un corpus secondaire plus large.

A. Quatre fictions romanesques caribéennes

Le corpus romanesque que nous avons retenu est représentatif de la définition de la Grande Caraïbe que nous avons proposée précédemment : il réunit deux régions, le Sud des États-Unis et le Nord de la Colombie, ainsi que deux îles, Cuba et la Martinique.

[1] *Ibid.*, p. 168.

1. Justification du choix des œuvres principales

À l'image du caractère plurilingue de la Grande Caraïbe, nous avons tout d'abord fait le choix d'un corpus romanesque comprenant une œuvre francophone, une anglophone ainsi que deux hispanophones. Ces textes s'étendent sur presque un siècle, de la fin des années 1920 avec *Sartoris* de William Faulkner au début des années 2000 avec *La eternidad del instante* de Zoé Valdés. Le premier est donc un roman d'entre-deux-guerres, tandis que les trois autres ont tous été publiés à partir de la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Ajouté au fait que Faulkner se situe dans le rang des anciens Blancs dominants face aux trois autres romanciers qui figurent du côté des ex-colonisés, ce décalage temporel entre le roman de Faulkner et les autres œuvres explique pourquoi l'adjectif « postcolonial[1] » n'apparaît pas dans le titre de cette thèse. Cependant, nous verrons que l'appartenance de ce dernier au Sud des États-Unis lui donne tout de même une connaissance de la situation de dominé vis-à-vis du Nord : l'œuvre de Faulkner est en effet hantée par la défaite des États confédérés lors de la guerre de Sécession – dont les conséquences politiques, économiques et sociales ont été très lourdes pour le Sud vaincu.

L'une des justifications principales qu'il nous semble devoir effectuer concerne précisément la place de William Faulkner dans notre corpus principal. Il s'agit de montrer, d'une part, en quoi ce dernier peut être considéré comme un écrivain caribéen, et d'autre part, en quoi son œuvre est intéressante à aborder dans le cadre d'une étude comparatiste. En plus de l'argument géographique consistant à rappeler que les états du Sud-Est des États-Unis – Floride, Alabama, Mississippi, Louisiane, Texas – font partie de la Grande Caraïbe, nous pouvons mobiliser un autre élément essentiel : le fait que ces lieux sont communément marqués par le souvenir du système plantationnaire. Comme le rappellent en effet Celia Britton et Martin Munro,

> La configuration basique de la plantation, dans sa disposition physique et dans les relations sociales qu'elle créait, était en grande partie la même dans les Caraïbes et dans le Sud de l'Amérique. Les similitudes sont telles que lorsqu'Édouard Glissant a visité le Mississippi et la Louisiane, il s'est retrouvé à expliquer aux Américains de quelle façon leur monde reflétait et faisait écho à sa propre île de la Martinique, comment les familles qui avaient fui les révolutions françaises et haïtiennes avaient apporté une culture particulière qui persiste aujourd'hui encore sous certaines formes[2] […].

[1] Nous revenons plus loin dans cette introduction sur la définition que nous retenons du postcolonialisme, ainsi que sur le statut postcolonial de la littérature américaine.

[2] « The basic configuration of the plantation, in terms of its physical layout and the social relations it created, was largely the same in the Caribbean and the American South. Such are the similarities that, when Édouard Glissant visited Mississippi and Louisiana, he found himself explaining to Americans the ways in which their world mirrored and echoed his own homeland of Martinique, how the families that fled the French and Haitian revolutions brought a distinctive culture that persists still in various forms […]. » Celia Britton et Martin

Dans cette citation, les deux auteurs mentionnent Édouard Glissant, qui a beaucoup contribué à faire de William Faulkner un auteur caribéen : c'est en effet l'une des thèses qu'il défend dans *Faulkner, Mississippi*. D'après Glissant, l'auteur de *Sartoris* est un écrivain de la plantation en proie aux questions lancinantes de la race et du métissage. Il insiste également sur le contraste profond et ambigu qui sépare l'homme du romancier : « Dans le vécu, Faulkner prendra inlassablement le parti de ce Sud, avec ses préjugés, ses limites, ses non-dits. Dans l'œuvre, au contraire, il questionnera[1]. »

Depuis la publication de cet essai d'Édouard Glissant, le rapprochement de Faulkner et des auteurs caribéens – en particulier francophones – se retrouve dans plusieurs travaux de recherche. Nous pensons par exemple à l'ouvrage de Valérie Loichot intitulé *Orphan narratives. The postplantation Literature of Faulkner, Glissant, Morrison and Saint-John Perse.* Cette étude est consacrée à des auteurs caribéens et américains, dont deux sont des descendants d'esclaves et deux autres des descendants de propriétaires d'esclaves. Or, Valérie Loichot justifie son choix de corpus en affirmant qu'il « démontre la pertinence des connexions transnationales entre des textes produits dans les Plantations américaines et met en lumière l'héritage commun que partagent ces auteurs[2]. » Nous pouvons également rappeler que trois ans après *Faulkner, Mississippi*, Glissant a lui-même publié *Sartorius : le roman des Batoutos*[3], un texte librement inspiré de *Sartoris*. Pour toutes ces raisons, William Faulkner apparaît à juste titre comme un romancier caribéen ; il est d'ailleurs reconnu comme tel par deux autres auteurs de notre corpus, Gabriel García Márquez et Patrick Chamoiseau.

Nous terminerons ce point en énumérant les critères qui nous ont permis de choisir les romans de notre corpus principal – en plus du choix temporel, géographique et linguistique

---

Munro, « Introduction », in *American Creoles : the Francophone Caribbean and the American South,* Liverpool University Press, 2012, p. 3. Nous traduisons dans le corps du texte.

[1] Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi, op. cit*., p. 31. Celia Britton et Martin Munro reviennent sur cette affiliation de Glissant à Faulkner qui peut paraître d'abord paradoxale, en raison de l'idéologie de ce dernier. Ils expliquent ainsi que « l'idée que [Faulkner] ait pu avoir une influence positive sur des écrivains afro-américains ou américains aurait pu sembler ridicule, voire même blessante. C'est pourtant ce que *Faulkner, Mississippi* propose de façon très controversée : Glissant érige en effet Faulkner en écrivain « créole » et soutient que ses romans sont, en fin de compte et peut-être malgré eux, politiquement progressistes en ce qu'ils ont l'intuition d'une possible créolisation future de la société américaine. » Nous traduisons : « […] the idea that [Faulkner] could have a positive influence on African-American and Caribbean writers would have seemed ridiculous and even offensive. This, however, is what *Faulkner, Mississippi* very controversially proposes : Glissant in effect reclaims Faulkner as a "Creole" writer and argues that his novels are, ultimately and perhaps despite themselves, politically progressive in their intuition of the possible future creolization of American society. » Celia Britton et Martin Munro, « Introduction », in *American Creoles : the Francophone Caribbean and the American South, op. cit.,* p. 12.

[2] Valérie Loichot, *Orphan narratives. The postplantation Literature of Faulkner, Glissant, Morrison and Saint-John Perse,* Charlottesville / London, University of Virginia Press, 2007. Nous traduisons dans le corps du texte : « […] [it] demonstrates the relevance of transnational connections among texts produced in the Plantation Americas and highlights the common inheritance that these writers share. » (p. 1)

[3] Édouard Glissant, *Sartorius : le roman des Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999.

que nous avons déjà exposé. Bien évidemment, d'autres œuvres romanesques caribéennes pouvaient figurer dans cette sélection, à la place ou en complément d'un des textes retenus ; nous avons néanmoins estimé que ces quatre œuvres formaient un premier ensemble cohérent et complémentaire.

Tout d'abord, dans chaque roman, il fallait que la présence du motif familial soit soutenue, dépassant largement la seule fonction descriptive ; le fonctionnement interne de la famille ainsi que son évolution devaient constituer l'un des axes principaux de la diégèse, de même que les interactions entre l'individu et la communauté familiale. Nous avons également privilégié des fictions romanesques qui proposent une réflexion sur la généalogie, l'héritage et la transmission et qui mettent en concurrence les relations familiales avec d'autres types d'affinités et d'affiliations que certains personnages sont susceptibles de préférer. Enfin, les quatre romanciers que nous avons choisis entretiennent diverses relations plus ou moins étroites qui enrichissent la démarche comparatiste. Il peut s'agir de la circulation de motifs récurrents, susceptibles de rapprocher William Faulkner et Gabriel García Márquez d'un côté, Patrick Chamoiseau et Zoé Valdés de l'autre. Des circulations intertextuelles existent également entre les quatre auteurs : Chamoiseau et García Márquez sont notamment de fervents lecteurs de Faulkner ; de son côté, Valdés connaît très bien la vie et l'œuvre de l'auteur de *Cien años de soledad*.

Même si d'autres combinaisons étaient possibles, cette intertextualité a également compté dans le choix des auteurs de cette étude comparée. En effet, le rassemblement de William Faulkner, Gabriel García Márquez, Patrick Chamoiseau et Zoé Valdés au sein d'un même corpus s'explique d'abord par la sélection de leurs romans respectifs, que nous allons successivement présenter ; mais il a été renforcé et confirmé par des filiations et affiliations – manifestes ou latentes – qui nous ont semblé particulièrement enrichissantes et inégalement étudiées à ce jour. Par exemple, le lien qui unit García Márquez à Faulkner ne nous semble plus à prouver, tant il a été traité par des travaux critiques qui s'appuient sur la comparaison des œuvres ainsi que sur les témoignages de l'auteur colombien lui-même. En revanche, nous pouvons nous arrêter sur le choix que nous avons fait de Patrick Chamoiseau.

Compte tenu de ce que nous avons montré précédemment, Édouard Glissant peut sembler être l'écrivain martiniquais le plus naturel à convoquer ; nous nous référerons d'ailleurs fréquemment à ses essais. Le choix d'inclure plutôt Patrick Chamoiseau dans notre corpus principal est dû à plusieurs raisons. L'œuvre de ce dernier témoigne tout d'abord d'une relation avec celle de García Márquez aussi bien qu'avec celle de Faulkner ; ces liens sont pour l'instant moins étudiés que celui qui rattache Glissant à l'auteur de *Sartoris*, ce qui rend

notre démarche plus novatrice. En outre, le fait que la relation de Chamoiseau à Faulkner se fasse par l'intermédiaire de Glissant nous a semblé intéressant car elle permet d'élargir notre démarche à l'analyse des héritages indirects, plutôt que de la restreindre à l'héritage direct du romancier sudiste, qui est déjà pleinement illustré par García Márquez. L'œuvre de Chamoiseau constitue enfin un apport essentiel à notre analyse du motif familial dans la mesure où elle atteste d'une réflexion poussée sur les héritages et les affiliations littéraires ; le plus bel exemple est sans doute celui de sa « sentimenthèque », sur lequel nous reviendrons précisément dans la troisième partie de cette thèse.

La présence de Patrick Chamoiseau permet également d'expliquer en partie celle de l'auteure cubaine Zoé Valdés, qui est sans doute encore moins attendue dans ce corpus. En effet, bien que chacun n'atteste pas d'une connaissance de l'œuvre de l'autre, nos recherches initiales nous ont permis de relever plusieurs recoupements fructueux entre leurs textes – en particulier les récits d'enfance et les textes autobiographiques – et d'analyser leur inspiration caribéenne commune, accompagnée de l'appartenance à une même génération littéraire[1]. De plus, comme nous l'avons évoqué plus haut, la connaissance qu'a Zoé Valdés de l'œuvre de Gabriel García Márquez est indéniable. En dépit de conflits idéologiques, liés principalement à l'amitié du romancier colombien avec Fidel Castro, elle l'a d'ailleurs reconnu publiquement comme une de ses sources d'inspiration. Seule écrivaine de notre corpus principal et bien moins étudiée que les trois autres, Zoé Valdés peut sembler minoritaire dans cette étude, surtout par comparaison à Faulkner et García Márquez qui figurent désormais au premier plan de la littérature mondiale du XX^{e} siècle. De fait, si sa présence s'explique avant tout par l'adéquation de son roman, *La eternidad del instante*, à nos critères de sélection, elle nous permet également de renforcer de manière originale la dimension caribéenne de notre propos. Comme nous le verrons, son regard sur Cuba est en effet nourri de son expérience de l'exil, ce qui complexifie sa représentation de l'identité caribéenne.

2. *Sartoris* (William Faulkner, 1929)

Dans l'œuvre protéiforme de William Faulkner, plusieurs romans placent la famille au centre du récit, accentuant la complexité des relations, la difficulté de communication et les atavismes conscients ou inconscients qui agissent sur les membres de chaque génération. Le

[1] Nous renvoyons à ce sujet à notre article « Enfances caribéennes : l'exemple de Zoé Valdés et Patrick Chamoiseau », in Marine Cellier et Cécile Chapon (dir.), *Littératures caribéennes et comparatisme : panorama et perspectives*, *Malice* n°11, Juillet 2020. Disponible à l'adresse suivante : https://cielam.univ-amu.fr/malice

choix que nous avons fait d'étudier *Sartoris* parmi un ensemble romanesque foisonnant s'explique par plusieurs raisons que nous allons exposer brièvement.

Tout d'abord, il s'agit d'un roman relativement peu étudié, la critique faulknérienne se consacrant essentiellement à la production littéraire qui commence avec *The Sound and the Fury* – le texte qui suit immédiatement *Sartoris*. Selon nous, cette relégation au second plan est due, au moins en partie, à sa genèse particulière. En effet, le texte dont nous disposons actuellement résulte de la version émondée d'un projet bien plus volumineux, intitulé *Flags in the Dust* – en français, *Étendards dans la poussière* – que Faulkner envoie à son éditeur Horace Liveright en 1927. Or, le manuscrit est refusé ; quelques mois plus tard, l'auteur propose alors à une autre maison d'édition une nouvelle version de son roman, réduite et baptisée *Sartoris* ; celle-ci est acceptée et publiée en janvier 1929.

Cependant, l'histoire du roman ne s'arrête pas là : en 1973, dix ans après la mort de Faulkner, une nouvelle version du texte d'origine, établie par Douglas Day, paraît chez Random House sous le titre initial, *Flags in the Dust*. Or, cette publication posthume pose plusieurs problèmes : non seulement Douglas Day utilise les différents états du texte pour en prélever des fragments – sa version ne reprend donc pas fidèlement le dactylogramme du romancier –, mais surtout, il se fonde sur une hypothèse discutable selon laquelle Faulkner ne serait pas à l'origine du remaniement qui aurait permis de passer de *Flags in the Dust* à *Sartoris*[1]. Dans la notice de l'édition de la Pléiade, au contraire, Michel Gresset donne plusieurs preuves du rôle qu'a joué Faulkner dans l'élaboration de la version remaniée. Ainsi, dans la mesure où « le texte définitif d'une œuvre littéraire est le dernier état auquel l'auteur a mis la main, il faut écarter la solution qui consisterait à « remplacer » *Sartoris* par *Étendards dans la poussière*[2]. » À propos de l'édition américaine de 1973, que certains critiques américains continuent à citer comme la version de référence, nous suivons donc l'avis des spécialistes français qui ne lui reconnaissent pas de valeur auctoriale ; pour cette raison, elle n'a jamais été traduite en français, tandis que la traduction de *Sartoris* a été publiée en 1937. Michel Gresset propose la conclusion suivante, à laquelle nous adhérons pleinement : « paradoxalement, l'édition américaine de *Flags in the Dust* ne peut que nous confirmer dans

[1] Douglas Day et d'autres critiques américains avancent en effet l'idée selon laquelle Ben Wasson, un ami de Faulkner qui était avec lui au moment où *Flags in the Dust* a été émondé, serait l'auteur principal des coupes à l'origine de la nouvelle version du roman. Or, comme le démontre Michel Gresset dans la notice de l'édition de la Pléiade, non seulement il est difficile d'imaginer que l'auteur n'ait pas pris part à ce travail d'émondage, mais en plus, quand on compare les deux états du texte, il apparaît que de nombreuses sutures « portent indubitablement la marque de Faulkner. » Michel Gresset, « Notice de *Sartoris* » in *Œuvres romanesques*, tome 1, *op. cit*., p. 1089.
[2] *Ibid*., p. 1090.

la décision que nous avons prise de reléguer dans l'apparat critique tout ce qui n'appartient pas à la version de l'œuvre publiée en janvier 1929 sous le titre *Sartoris*[1]. »

Le deuxième élément qui explique sans doute que *Sartoris* demeure assez peu étudié vient du fait que la critique le considère souvent comme un roman d'apprentissage, qui aurait presque pour unique fonction de faire la transition entre les textes de jeunesse de William Faulkner – essentiellement des poèmes et des nouvelles – et sa grande œuvre romanesque future, commencée avec *the Sound and the Fury* (publié la même année) et *Sanctuary* (1931). André Bleikasten affirme par exemple que *Sartoris* « est comme un coffre au trésor où il aurait emmagasiné tous les matériaux pour les romans à venir[2] », mais qu'il manque encore de maîtrise et de maturité. Dans le cadre de notre étude, néanmoins, *Sartoris* s'est avéré particulièrement fécond car non seulement il propose un traitement complexe du motif familial[3], mais il inaugure également le cycle de Yoknapatawpha, fonctionnant donc comme la première pièce du puzzle romanesque élaboré par Faulkner[4].

Sartoris décrit l'état de la famille éponyme l'année suivant la fin de la Première Guerre mondiale, dans la région de Jefferson. Inspirée en grande partie des histoires brodées à partir des figures d'ancêtres qui ont bercé l'enfance de Faulkner, la généalogie des Sartoris est l'une des plus célèbres du comté de Yoknapatawpha. Rendue illustre par les actions de certains de ses membres – en particulier le colonel John Sartoris, héros de la guerre de Sécession et fondateur du chemin de fer de la ville –, elle se distingue par sa notoriété des autres familles qui gravitent autour d'elle, telles que les Strother (les domestiques noirs des Sartoris), les MacCallum (une famille rurale vivant loin de la ville), les Benbow (une autre vieille souche de Jefferson) et les Mitchell (des nouveaux riches qui se sont lancés dans les affaires).

Caractérisée par une difficile communication intergénérationnelle, la vie familiale conflictuelle mais communautaire des Sartoris est décrite tout au long du roman. Malgré la répétition des prénoms, des traits de caractères physiques et moraux ainsi que la transmission du patrimoine et des activités professionnelles, la lignée est déjà en voie d'extinction au début du texte, fautes d'unions et de naissances venant compenser les nombreuses disparitions de

[1] *Ibid.*, p. 1108.
[2] Voir André Bleikasten, *Parcours de Faulkner*, Strasbourg, Ophrys, 1982, p. 50.
[3] La consultation des fragments de *Flags in the Dust* nous a d'ailleurs permis de constater que la version réduite est beaucoup plus centrée sur la famille Sartoris que ne l'était le projet initial, renforçant l'impression de huis-clos qui se dégage dans *Sartoris*.
[4] « Non seulement le lieu de l'action est pour la première fois Jefferson, Mississippi, mais nombre de personnages qui reparaitront dans les romans ultérieurs pour y jouer parfois des rôles de premier plan – les Sartoris, les Snopes, Horace et Narcissa Benbow, Dr. Peabody, les MacCallum et une foule de figures mineures – font ici leur première entrée en scène. Son matériau romanesque, Faulkner ne cessera au cours de sa création de le reprendre et de le refaire, mais l'on peut dire que les données fondamentales de son « monde » sont déjà toutes réunies dans *Sartoris*. » André Bleikasten, *Parcours de Faulkner, op. cit.*, p. 44.

Sartoris. Cette situation familiale va de pair avec la crise profonde que traverse le Sud des États-Unis depuis la fin de la guerre civile. Raphaëlle Guidée évoque à ce sujet un « épuisement » généralisé qui touche l'ensemble du « monde ancien » :

> chez Faulkner, la Guerre de Sécession marque le début d'une ère de la perte, symbolisée par l'extinction des lignées aristocratiques – Sartoris et Compson – qui dominaient le monde ancien. […] Plus encore qu'une dégradation, c'est un épuisement que le récit faulknérien met en scène, insistant sur le dépeuplement des lieux emblématiques du passé, la lente agonie des derniers témoins, l'omniprésence de la fatalité et des morts dans les lignées traditionnelles[1].

Effectivement, comme nous aurons l'occasion de l'analyser, les Sartoris incarnent à plus d'un titre de vieilles valeurs aristocratiques sudistes qui perdent leur sens au fur et à mesure que la région se modernise. André Bleikasten affirme d'ailleurs à ce sujet que *Sartoris* est un des textes les plus sudistes de Faulkner : « à chaque page l'on y sent les subtiles contraintes d'un ordre social stratifié et hiérarchisé, où chaque classe, chaque groupe a ses protocoles de conduite et ses codes de valeurs propres[2]. »

En outre, un personnage en particulier joue le rôle d'élément perturbateur : il s'agit de l'arrière-petit-fils du célèbre colonel John Sartoris, le jeune Bayard, qui, au début du roman, revient dans sa maison natale à Jefferson, rongé par la culpabilité de rentrer de la guerre sans son frère jumeau, John, dont l'avion a été attaqué sous ses yeux par un escadron allemand. Ce personnage sur lequel repose l'avenir de la lignée va en effet rythmer l'action du roman et bouleverser la routine familiale des Sartoris en faisant alterner des temps de répit avec de brusques accès de violence au cours desquels il cède à ses pulsions suicidaires. En plus d'être un véritable « héros malade[3] » faulknérien, Bayard Sartoris incarne aussi les souffrances de toute une génération dans laquelle s'inclut le romancier lui-même. En effet, Monique Nathan écrit à ce sujet :

> Dans le Sud, quatre générations d'hommes ont souffert de la guerre, entre la guerre de Sécession et la Première Guerre mondiale. La famille, le nom même de Sartoris devient, pour Faulkner, le symbole d'une lignée à laquelle il identifie sa propre famille et qui résume assez bien l'histoire du Sud en cinquante ans. […] Pour la première fois dans la littérature du Sud, le monde moderne avec ses pompes et ses fastes se dresse avec violence sur la toile de fond d'une société déclinante que jamais Faulkner ne décrira mieux : indolence des femmes et faiblesse des jeunes gens, luxe et sensualité de la petite ville non encore contaminée par le progrès et l'usure, présence bénéfique d'une nature riche qui reste proche de l'homme[4].

Roman centré sur une famille dans un Sud déclinant, mais également roman mêlant la tragédie personnelle, celle d'une région et d'une génération, *Sartoris* est donc indéniablement un texte essentiel et très personnel de William Faulkner, le premier dans lequel véritablement

---

[1] Raphaëlle Guidée, *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Pérec et WC Sebald*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 102-103.
[2] André Bleikasten, *Parcours de Faulkner, op. cit.*, p. 45.
[3] Voir Melvin Backman, « Bayard Sartoris et Quentin Compspon, héros malades de William Faulkner », in *Configuration critique de William Faulkner, I*, Paris, La revue des Lettres modernes, n°27-29, 1957, p. 7-31.
[4] Monique Nathan, *William Faulkner*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 45.

« la vie individuelle de l'écrivain se confond avec celle de ses personnages[1] ». Cette dernière caractéristique trouve un écho dans le deuxième texte de notre corpus : *Cien años de soledad*, du romancier colombien Gabriel García Márquez.

3. *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez, 1967)

Si la critique s'est assez peu consacrée à l'étude de *Sartoris*, le roman *Cien años de soledad* connaît quant à lui la destinée contraire tant il n'a cessé, depuis sa publication en 1967, de faire l'objet d'innombrables ouvrages, articles, gloses et commentaires. La critique internationale n'est pas la seule à encenser cette œuvre qui est devenue le symbole du boom latino-américain. Les contemporains sud-américains de Gabriel García Márquez sont également unanimes : à plusieurs reprises, *Cien años de soledad* a été comparé à *Don Quijote* ou à la Bible latino-américaine par l'écrivain mexicain Carlos Fuentes, tandis que le Colombien Álvaro Mutis souligne, quarante ans après sa publication, la « substance mythique » et la « charge divinatoire si profonde »[2] qui s'en dégagent toujours ; quant au romancier péruvien Mario Vargas Llosa, il consacre de longues pages à démontrer que *Cien años de soledad* est un « roman total » et que García Márquez, dans son ambition fictionnelle démesurée, a commis un véritable « déicide »[3].

Retraçant l'histoire de sept générations de Buendía et plus d'un siècle d'une vie familiale qui alterne entre convivialité démesurée et austérité monastique, ce roman ne se contente pas de remplir les critères thématiques et narratifs que nous avons déterminés ; décrivant aussi bien des conflits intergénérationnels et des querelles sororales que des personnages en proie à la tentation incestueuse ainsi que des interactions entre les descendants légitimes et les nombreux enfants naturels engendrés hors du foyer familial, il les dépasse très largement, de même qu'il déborde amplement par rapport à la durée habituelle d'une fiction romanesque.

Au début du récit, José Arcadio Buendía et Úrsula Iguarán fondent un village et une famille sur un territoire jusque-là non peuplé, où tout est à inventer : « le monde était si récent que beaucoup de choses n'avaient pas encore de nom et pour les mentionner, il fallait les montrer du doigt[4]. » La famille se développe alors en parallèle de l'évolution de Macondo et

[1] *Ibid*., p. 46.
[2] Alvaro Mutis, « Lo que sé de Gabriel », in *Cien años de soledad* [1967], Madrid, Edición conmemorativa de la Real Academia Española, 2007, p. XIV. Nous traduisons dans le corps du texte : « […] una sustancia mítica, una carga adivinatoria tan honda ».
[3] Voir Mario Vargas Llosa, *García Márquez : historia de un deicidio*, Barcelona-Caracas, Barral Editores y Monte Ávila Editores, 1971. Le chapitre VII, consacré à *Cien años de soledad,* s'intitule « Realidad total, Novela total ».
[4] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude*. trad. Claude et Carmen Durand, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 17 / *Cien años de soledad,* [1967], Madrid, Edición conmemorativa de la Real Academia Española, 2007,

traverse les différentes étapes décrites dans les grands mythes de la création, allant de l'éden à la chute en passant par différents fléaux tels que la peste de l'insomnie et le déluge, et ce jusqu'à l'ouragan final qui détruit le dernier Buendía en même temps que le village. Caractérisés, comme dans *Sartoris*, par leur solitude et leur incapacité à communiquer, les membres des sept générations de Buendía se succèdent dans la même maison, car même si certains personnages quittent le foyer familial pour étudier, voyager ou guerroyer, le récit, lui, ne s'en éloigne jamais ; tout ce qui se déroule à l'extérieur est appréhendé du point de vue de ceux qui se trouvent dans la maison.

Ébranlée par plusieurs événements historiques et sans cesse menacée par une fatalité atavique dont on ne comprend le sens profond qu'à la toute dernière page du roman – le secret du destin tragique des Buendía étant en fait contenu dans les manuscrits en sanskrit du gitan Melquíades, que certains personnages ont tenté en vain de déchiffrer, jusqu'à ce que le dernier Buendía y parvienne –, l'évolution de cette famille interroge à fois l'identité individuelle et collective ; l'œuvre se propose ainsi comme un miroir ou une métaphore de l'Amérique latine. Avoir trouvé le moyen d'exprimer une vision totale à partir de la représentation de la famille Buendía, tel est justement le tour de force du romancier colombien, d'après Mario Vargas Llosa :

> c'est la famille, une institution qui se situe à mi-chemin de l'individu et de la communauté. L'histoire totale de Macondo se propage – comme la vie d'un corps se propage dans le cœur – dans cet organe vital de Macondo qu'est la lignée des Buendía : ces deux entités naissent, s'épanouissent et meurent en même temps, entremêlant leurs destinées dans toutes les étapes de l'histoire commune[1].

Témoins des événements et de l'évolution du monde qui les entoure, les Buendía se comportent tantôt en acteurs des événements historiques, tantôt en spectateurs passifs. En outre, l'ébauche d'une temporalité historique est systématiquement contrebalancée par un effet de circularité qui brise la linéarité chronologique du récit : à travers la répétition des noms (essentiellement Aureliano, Arcadio, Amaranta et Remedios) et des caractères, des désirs et des échecs, le destin de cette famille devient une spirale qui aspire progressivement tous ses membres.

---

p. 9 : « El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas, había que señalarlas con el dedo. »

[1] « Ese eje o núcleo es una familia, institución que está a medio camino del individuo y de la comunidad. La historia total de Macondo se refracta – como la vida de un cuerpo en el corazón – en ese órgano vital de Macondo que es la estirpe de los Buendía : ambas entidades nacen, florecen y mueren juntas, entrecruzándose sus destinos en todas las etapas de la historia común. » Mario Vargas Llosa, « *Cien años de soledad.* Realidad total, Novela total », in *Cien años de soledad,* Edición conmemorativa de la Real Academia Española, *op. cit*., p. XXVIII. Nous traduisons dans le corps du texte.

La présence forte d'un atavisme familial constitue précisément l'un des rapprochements intéressants à effectuer avec *Sartoris*. En outre, à l'instar du roman de Faulkner, *Cien años de soledad* est un texte très personnel dans l'œuvre du romancier. Dans l'introduction de son édition, Jacques Joset explique qu'il a fallu quinze ans à Gabriel García Márquez pour « transformer les anecdotes familiales de son enfance en la chronique des Buendía[1] ». Dès ses débuts littéraires, en effet, ce dernier est animé par le projet d'écrire un roman qui aurait pour cadre spatio-temporel son enfance passée auprès de ses grands-parents maternels dans le petit village d'Aracataca, ce qui aboutit à plusieurs résultats : des nouvelles publiées dans la presse avant d'être rassemblées en recueils, des *Apuntes para una novela* (« Notes pour l'écriture d'un roman »), l'ébauche d'une première tentative intitulée *La casa*, et enfin, deux premiers romans – *la Hojarasca* (1955) et *el Coronel no tiene quien le escriba* (1961). Tous ces textes fictionnels préparent et annoncent *Cien años de soledad*, comme en témoignent les thématiques, les personnages et l'écriture empreinte de *realismo mágico* qu'on retrouve ensuite dans le roman de 1967. Mais surtout, ces premières œuvres contribuent à l'élaboration de l'espace fictionnel indissociable de la famille Buendía dans lequel *Cien años de soledad* se concentrera pleinement, de sa fondation à sa disparition : le village imaginaire de Macondo, véritable « Yoknapatawpha suramericano[2] ».

4. *Texaco* (Patrick Chamoiseau, 1992)

« À Texaco, derniers venus dans la couronne des vieux-quartiers, nous réinventâmes toutes les lois, les codes de l'urbain, les rapports de voisinage, les règles d'implantation et de construction[3]. » Comme l'illustre cet extrait, dans lequel le pronom « nous » désigne la communauté formée par Marie-Sophie Laborieux et ses compagnons venus progressivement la rejoindre pour s'installer près des réservoirs de la compagnie pétrolière Texaco, il est également question d'une fondation dans le roman de l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau. Celle-ci se produit sur les hauteurs de la ville, les mornes[4] étant les seules terres encore inoccupées qui s'offrent aux nouveaux libres de 1848 et aux descendants d'esclaves, par opposition à « l'En-ville », où aucune place ne leur est laissée. Esternome Laborieux, le père de Marie-Sophie, est le premier à décider de quitter « son amère liberté pour gagner le pays neuf » et à s'installer sur les hauteurs de la ville de Saint-Pierre : « là-haut la terre sera à

[1] Jacques Joset (éd.), « Introducción », *Cien años de soledad*, Cátedra, Letras Hispánicas, 2004 [1984], p. 34. Nous traduisons.
[2] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* [1969], México, Cuadernos de Joaquín Mortíz, 1974, p. 62.
[3] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 406.
[4] Les mornes désignent les collines et les petites montagnes des Antilles.

nous deux, deux innocents au paradis »[1], promet-il à sa compagne, Ninon. Quelques décennies plus tard, c'est au tour de sa fille de faire la même tentative à Fort-de-France : Marie-Sophie construit alors une case dans le quartier surnommé Texaco, avec la ferme intention d'« organiser un vrai Quartier de mornes[2] », en dépit de l'interdiction de la mairie.

Dans l'œuvre romanesque de Patrick Chamoiseau, *Texaco* est le texte le plus propice à une analyse du motif familial car il repose entièrement sur un schéma de transmission verticale. En effet, l'héroïne du roman, Marie-Sophie, raconte la vie de son père et se remémore tous ses enseignements, puis retrace sa propre histoire, depuis son enfance dans le quartier des Misérables de Fort-de-France jusqu'à son installation à Texaco, en passant par ses années d'errance à l'intérieur de l'En-ville. Bien qu'elle ait tenu des cahiers pendant toute sa vie, l'ensemble de ce long récit est oral, adressé à un urbaniste – transposition fictionnelle de Serge Letchimy, ancien maire de Fort-de-France et urbaniste de formation –, qui est venu observer Texaco avant sa destruction et que Marie-Sophie souhaite sensibiliser à la cause du quartier. Un second destinataire apparaît également : il s'agit de l'auteur lui-même, qui se présente à son habitude comme un « Marqueur de paroles[3] » et qui se charge de retranscrire dans un livre ce que Marie-Sophie lui a raconté et tout ce qu'il a pu lire dans ses cahiers.

En plus du rôle de premier plan de la transmission familiale, ce roman s'avère particulièrement intéressant pour notre étude du fait des grandes différences qu'il introduit par rapport à *Sartoris* et *Cien años de soledad*. En effet, le motif familial n'est pas du tout abordé à partir du même point de vue : loin des riches et puissantes lignées des Sartoris et Buendía, qui appartiennent à la sphère des colonisateurs et des dominants, Patrick Chamoiseau s'intéresse à l'autre versant de la société caribéenne, celui des dominés et des marginaux, sujets subalternes de l'Histoire. Le schéma familial qu'il décrit dans *Texaco* se situe donc aux antipodes du foyer domestique patriarcal qu'on trouve chez Faulkner et García Márquez : il correspond davantage à ce qu'Édouard Glissant a qualifié d'« antifamille » martiniquaise, comme nous l'avons exposé précédemment.

Trois générations de la même famille se succèdent donc dans la diégèse de ce roman, à commencer par celle des grands-parents de Marie-Sophie, deux esclaves qui appartiennent à un béké dont l'habitation se situe non loin de Saint-Pierre. La description de ce premier couple est conforme aux *realia* de la vie familiale des esclaves sur les plantations : « Mon papa sut que l'homme du cachot était son père le jour où l'on extirpa du trou malodorant une

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.*, p. 159.
[2] *Ibid.*, p. 350.
[3] Déjà présenté comme un personnage dans le récit de *Solibo, Magnifique*, le « Marqueur de paroles » est en effet « celui qui fait les livres ». *Ibid.*, p. 15.

dépouille infectée de champignons blanchâtres[1] », raconte par exemple Marie-Sophie, soulignant l'absence de lien relationnel existant entre le père esclave – qui a été éloigné par le béké car accusé de sorcellerie – et sa progéniture. La narratrice suit ensuite l'itinéraire de son père, de son départ de l'habitation jusqu'à sa descente dans Saint-Pierre au moment de l'abolition de l'esclavage, son expérience des mornes puis sa fuite vers Fort-de-France, lieu de sa rencontre avec Idoménée et de la naissance de leur fille.

À travers l'histoire d'Esternome et de Marie-Sophie Laborieux, c'est également une version originale de l'histoire nationale qui se dessine, celle du petit peuple martiniquais qui demeure souvent muet dans la version officielle. Précisément, dans le sillage des engagements sociaux et identitaires qui animaient ses premiers romans, *Chronique des sept misères* (1986) et *Solibo Magnifique* (1988), *Texaco* donne l'occasion à Chamoiseau d'aller « au-delà de l'emploi de décors et d'éléments culturels identifiables tels que le marché ou le conteur, pour illustrer et amplifier toute l'histoire chronologique de la Martinique[2]. » En se concentrant sur Texaco, l'auteur cherche aussi, selon Dominique Chancé, à proposer une « véritable recréation de la vie historique et quotidienne d'un quartier de Fort-de-France[3] » ; l'oscillation entre les événements historiques et les « vies minuscules[4] » des gens des quartiers – qui sont nourries de ses propres souvenirs d'enfance – apparaît comme une des caractéristiques essentielles de ce roman.

Enfin, grâce aux apories de la famille caribéenne qu'il expose, *Texaco* contribue amplement à nourrir notre réflexion sur les autres façons de « faire famille » qui peuvent apparaître dans notre corpus. Le roman décrit en effet plusieurs familles de substitution qui accueillent les errances des deux personnages principaux. L'illustration la plus intéressante demeure, selon nous, celle de la communauté du quartier créole, espace de vie collectif qui devient une véritable famille de cœur pour Esternome et Marie-Sophie ; ainsi cette dernière devient-elle par exemple l'enfant de tout le quartier des Misérables, élevée par les habitants au même titre que par ses parents. Enfin, compte tenu de l'importance que revêtent les alternatives au schéma familial dans *Texaco*, il n'est pas anodin d'ajouter, pour terminer cette présentation, que Patrick Chamoiseau s'est lui-même attaché à décrire dans plusieurs ouvrages ses affiliations électives avec ses auteurs de prédilection, réunis sous le beau nom de

[1] *Ibid.*, p. 59.
[2] Lorna Milne, *Patrick Chamoiseau : espaces d'une écriture antillaise*, New York – Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 103.
[3] Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Champion, 2010, p. 35.
[4] Nous empruntons cette expression au récit éponyme de Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.

« sentimenthèque[1] ». Dans cette famille littéraire élaborée par l'auteur martiniquais, figurent d'ailleurs en bonne place William Faulkner et Gabriel García Márquez.

5. *La eternidad del instante* (Zoé Valdés, 2004)

Romancière et poétesse cubaine, résidant à Paris depuis son exil politique en 1995, Zoé Valdés a nourri une partie de son œuvre fictionnelle en y insérant des fragments de sa propre vie, ce qui occasionne une première comparaison fructueuse avec le geste de transposition des autres auteurs de notre corpus. Ses premiers romans sont en effet marqués par une dimension autoréférentielle très forte ; l'exil y est notamment le point de départ, la finalité ou l'un des principaux nœuds de l'action. Les deux textes emblématiques de cette inspiration sont *La nada cotidiana* (1995) et *Café Nostalgia* (1997). Dans le premier, Yocandra, née comme l'auteure en 1959, tente de survivre dans une Havane où règnent le marché noir, les restrictions et la censure[2] ; la lutte quotidienne pour survivre fait écho à tout ce que l'auteure a pu raconter à propos de son enfance cubaine. Le second roman se déroule à Paris et raconte la vie d'exilée de Marcela, une jeune cubaine obsédée par le souvenir de son île et tiraillée entre la conscience de la nécessité de son départ et une profonde nostalgie à l'idée de tout ce qu'elle a abandonné ; la présence de l'auteure derrière son personnage est à peine masquée.

Avec la publication de *La eternidad del instante* en 2004, Zoé Valdés renouvelle ses procédés narratifs ainsi que ses choix de transposition biographique. Évoquant pour la première fois ses origines chinoises dans une fiction romanesque, elle ne s'inspire plus seulement de son histoire personnelle, mais se concentre surtout sur celle de de ses grands-parents maternels ; Mo Ying, le héros du roman est en effet la transposition fictionnelle de son grand-père. En outre, la situation narrative mise en œuvre par Zoé Valdés est inédite dans sa production romanesque. D'une part, en adoptant le point de vue d'un personnage masculin, elle tranche avec la matière narrative de ses autres romans qui étaient caractérisés, au contraire, par la description d'une réalité et d'un univers résolument féminins. D'autre part, Zoé Valdés inverse son angle d'attaque habituel : en choisissant de se placer du point de vue des membres d'une famille chinoise contraints d'immigrer à Cuba, elle s'intéresse non plus au départ de l'île, mais à l'arrivée des personnages. Ce changement de point de vue permet à l'auteure, comme le fait Patrick Chamoiseau dans *Texaco*, de donner la parole à des individus qui font généralement partie des oubliés de l'Histoire : les étrangers qui sont venus vivre à Cuba et qui sont confrontés à une réalité socioculturelle radicalement différente de celle de

[1] Voir Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
[2] Cette thématique se retrouve également dans les romans *Sangre Azul* (1993), *Te di la vida entera* (1996) et *Querido primer novio* (1999).

leur pays d'origine. Pour cette raison, *La eternidad del instante* est à rapprocher du sous-genre du « roman de l'immigration », dont Crystel Pinçonnat rappelle les principales caractéristiques :

> Le « roman d'immigration » a pour trame principale l'émigration en Amérique d'un ou plusieurs personnages. Par le biais du protagoniste – appelé à subir une série d'épreuves qui érodera ses rêves – est développé un point de vue communautaire, culturellement marqué, sur le monde qui est découvert. Des motifs récurrents assurent au récit une structure type : le passage d'un monde à l'autre, les éléments de culture communautaire, les personnages incarnant le groupe (facteurs tantôt de solidarité, tantôt de conflits), les types de relations propres au fonctionnement interne de la communauté et les rapports qu'elle entretient avec le monde extérieur, le bilan enfin des pertes et des gains. Le récit s'achève généralement sur l'une des trois résolutions possibles : l'assimilation, l'aliénation ou la construction d'une identité mixte[1].

Ce roman présente également l'intérêt de confronter deux univers distincts : une province chinoise et la capitale cubaine, entre la fin du XIX^e^ siècle et l'année 2002 – date de la mort du héros. Au présent du récit, qui se déroule dans le quartier chinois de La Havane, dans lequel Mo Ying, rebaptisé Maximiliano Megía, passe ses dernières années, se superposent en effet le souvenir de son enfance chinoise dans le bourg de Yaan, un siècle auparavant, ainsi que celui du long voyage semé d'embûches qui l'a conduit jusqu'à Cuba, sur les traces de son père – parti le premier dans l'espoir d'offrir aux siens un avenir meilleur.

Longuement représentée dans les deux cadres spatio-temporels, la famille est doublement présente dans ce roman ; elle s'étend sur plusieurs générations et exerce une forte influence morale sur le personnage principal. Le voyage de Mo Ying, les obstacles qu'il surmonte et les différentes rencontres qu'il fait contribuent alors à faire évoluer son positionnement vis-à-vis de sa famille d'origine, dont les traditions et les valeurs perdent de leur sens sur le sol cubain. Dans cette perspective, le texte s'inscrit dans la tradition du roman de formation, puisqu'il donne à voir simultanément « une intériorité et un itinéraire individuels et une histoire collective[2] ». En effet, d'abord motivé par un souci de piété filiale, le déplacement géographique, culturel et social devient en fait pour Mo Ying l'occasion de s'émanciper, de se connaître intimement et d'accepter progressivement son identité mixte, c'est-à-dire celle dont il a hérité, d'une part, et celle qu'il s'est lui-même construite, d'autre part. Le héros fait

[1] Crystel Pinçonnat, *Endofiction et fable de soi. Écrire en héritier de l'immigration*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 153.

[2] Nous reprenons ici des éléments de définition donnés par Philippe Chardin. En ce qu'il est « par essence à la fois individualiste et holiste », le roman de formation est « particulièrement apte à évoquer conjointement une intériorité et un itinéraire individuels et une histoire collective. » Philippe Chardin (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Éditions Kimé, 2007, p. 15.

d'ailleurs le bilan de son évolution en ces termes : « Depuis une infinité d'années, Mo Ying se sentait sino-cubain, ce drôle de mot[1]. »

Enfin, dans les deux univers que décrit *La eternidad del instante*, la question de la transmission familiale constitue un enjeu majeur. Dès le début du roman qui relate la vie quotidienne de la famille chinoise, celle-ci apparaît sous la forme de l'éducation morale et artistique très exigeante que les parents et grands-parents délivrent à Mo Ying et à ses deux sœurs. En revanche, dans la famille cubaine, ce sont les cahiers tenus par le héros et destinés à être légués après sa mort à sa petite-fille Lola qui permettent de conserver et de perpétuer la mémoire familiale. Ce second geste de transmission revêt, selon Zoé Valdés, une importance à l'échelle nationale, tant la plupart des Cubains concernés par des origines chinoises ignorent tout de leur propre histoire :

> Pour moi, c'est impardonnable, mais à Cuba, nous sommes tous métis, et les gens ici se fichent pas mal de savoir d'où viennent leurs ancêtres, mis à part ceux qui fouillent du côté espagnol de leur arbre généalogique avec le secret espoir de se dégoter une nationalité espagnole, ce qui leur confère bien des libertés, à commencer par celle de s'échapper de l'île. Mais qui s'occupe de rechercher ses origines chinoises ? Très peu de monde[2].

Il s'agit donc pour la romancière de contribuer, grâce à la fiction romanesque, à la réhabilitation d'une partie de l'histoire cubaine jusque-là demeurée dans l'oubli.

B. L'ancrage théorique dans le champ des études postcoloniales

Dans son article « Littérature comparée et comparaisons », Daniel-Henri Pageaux énumère trois pratiques comparatistes : « l'étude de la dimension étrangère », « la comparaison » (« lectures binaires ou plurielles ») et la « construction de modèles »[3]. Du fait de notre corpus plurilingue et extra-européen, de la confrontation de quatre fictions romanesques écrites par différents auteurs ainsi que du caractère transdisciplinaire de notre sujet, cette thèse s'inscrit pleinement dans le champ de la littérature comparée. Nous reprenons la définition de cette discipline que proposent Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau :

---

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant,* trad. Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 2007, p. 251 / *La eternidad del instante* [2004], México, Random House Mondadori, 2005, p. 240 : « Desde hacía una infinidad de años Mo Ying se sentía un chino-cubano, dicho así en una sola palabra. »

[2] Zoé Valdés, « Préface » in *La Chine à l'affiche* : collection d'affiches de Claude Gorsky, Paris, Éditions Ramsay, 1997, p. I

[3] « La littérature comparée vit donc de l'exercice alterné de trois pratiques : l'étude de la dimension étrangère, la comparaison de textes et l'élaboration de modèles plus ou moins « théoriques ». Il me semble que la seconde orientation est la plus largement pratiquée. » Daniel-Henri Pageaux, « Littérature comparée et comparaisons » (article non paginé), SFLGC, « Bibliothèques comparatistes », Publié le 01/09/2005. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 16/08/2020) : https://sflgc.org/bibliotheque/pageaux-daniel-henri-litterature-comparee-et-comparaisons/

> La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter[1].

Centrée sur la fiction romanesque de la Grande Caraïbe aux XX^e^ et XXI^e^ siècles, notre étude prend plus précisément son ancrage dans le champ des études postcoloniales.

1. Définitions et contours du postcolonialisme

Dans cette thèse, nous employons l'adjectif « postcolonial » en un seul mot car la graphie avec un tiret s'avère insatisfaisante. Le terme « post-colonial » désigne en effet la situation qui suit chronologiquement la colonisation, un événement qu'il est difficile de dater car il suppose que le système colonial ait entièrement disparu ; autrement dit, ce terme ne tient pas compte du fait qu'une forme de domination puisse demeurer après la chute des Empires. Au contraire, l'adjectif « postcolonial » renvoie plutôt à une critique de l'état colonial, ce qui présente l'intérêt d'englober des œuvres antérieures aux indépendances dans lesquelles l'idéologie du colonialisme est déjà remise en question. Auteure d'un ouvrage consacré au personnage métis dans les Amériques, Alexandra Bourse justifie effectivement son choix du terme sans tiret : « plutôt que d'indiquer une fracture ou une séparation nette par rapport au passé, le terme « postcolonial » englobe ce qui relève d'une perpétuation des systèmes de domination coloniaux dans le monde contemporain[2]. » De son côté, Jean-Marc Moura affirme que le terme « postcolonial » est aussi celui qui permet une approche contemporaine et plurilingue, dans la mesure où il met en avant les modes d'écriture polémiques à l'égard de l'ordre colonial, tels que le déplacement, la déconstruction et la transgression des codes européens[3].

La situation postcoloniale englobe *a priori* « toute culture affectée par le processus impérial depuis le moment de la colonisation jusqu'à nos jours[4]. » Suivant cette définition, les quatre romanciers de notre corpus peuvent être considérés comme des auteurs postcoloniaux puisqu'ils sont tous originaires d'un pays anciennement colonisé. Cependant, un écart de contexte historique existe entre l'expérience de la colonisation aux États-Unis – qui sont indépendants depuis 1776 – et celle de la Colombie, la Martinique et Cuba qui le deviennent

[1] Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?,* Paris, Armand Colin, 2006, p. 150.
[2] Alexandra Bourse, *Le métis, une identité hybride ?,* Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 55
[3] Voir l'introduction de Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. « Écritures francophones », 1999.
[4] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond : théorie et pratique des littératures post-coloniales* [2002], trad. Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 14.

presque un siècle plus tard, entre 1848 et 1886. De plus, qualifier les États-Unis de pays « postcolonial » peut actuellement sembler difficile à concevoir, compte tenu du rôle de puissance mondiale qu'il exerce désormais, étendant notamment son hégémonie sur les anciennes colonies de la Grande Caraïbe. Les auteurs de *The Empire writes back* reviennent justement sur la particularité du cas américain et justifient en quoi l'étiquette postcoloniale demeure tout de même légitime :

> La littérature américaine devrait elle aussi être rangée dans cette catégorie. C'est sans doute du fait de son actuelle position dominante et du rôle néocolonial qu'elle a joué que sa nature post-coloniale n'est généralement pas reconnue. Mais ses relations avec le centre métropolitain, telles qu'elles ont évolué au cours des deux derniers siècles, sont paradigmatiques de toutes les littératures post-coloniales. Ce que ces littératures en ont commun, au-delà de leurs caractéristiques régionales spécifiques et distinctes, c'est le fait d'avoir émergé en tant que telles à partir de l'expérience de la colonisation et de s'être affirmées en mettant en avant une tension à l'égard de l'Empire colonial ainsi qu'en marquant bien leurs distances par rapport aux préjugés impérialo-centristes. C'est cela qui fonde leur particularité de littératures postcoloniales[1].

Quoi qu'il en soit, même si nous pouvons décider de maintenir une différence entre le statut postcolonial de Faulkner et celui des trois autres romanciers, nous devons prendre en considération, comme nous l'avons mentionné précédemment, le fait que sa région a subi la domination exercée par le Nord du pays. Suzanne J. Levine compare d'ailleurs la situation économique du Sud des États-Unis au lendemain de la guerre de Sécession à celle de la Colombie à la fin de la guerre des Mille jours :

> Les états du Sud aussi bien que la Colombie ont été ruinés par la guerre civile, puis sont devenus les victimes de l'exploitation du Nord : en Colombie et dans d'autres parties de l'Amérique latine, les créateurs de l'empire bananier furent ceux qui menèrent à bien l'exploitation ; dans le Sud des États-Unis, ce furent l'industrie du Nord et les spéculateurs qu'on nomme en anglais « carpetbaggers », en raison des valises de carton avec lesquelles ils arrivaient sur les terres du Sud[2].

De la même façon que l'expérience du système de la plantation a nettement contribué à unifier les espaces qui l'ont éprouvé, de même, ces autres points communs historiques et économiques nous semblent permettre de dépasser l'ambiguïté soulevée par le postcolonialisme de Faulkner et de renforcer la cohérence de notre corpus. Aussi les outils théoriques proposés par les études postcoloniales nous semblent-ils généralement mobilisables pour l'ensemble des romans[3].

---

[1] *Ibid*.

[2] « Tanto los estados sureños como Colombia fueron arruinados por la guerra civil y luego victimizados por la explotación del Norte : en Colombia y en otras partes de América Latina fueron los creadores del imperio bananero los que llevaron a cabo la explotación ; en el Sur de los Estados Unidos, fue la industria norteña y los especuladores que se conocen en inglés con el nombre de « *carpetbaggers* », por las maletas de cartón con que llegaban a las tierras del Sur. » Suzanne J. Levine, *El espejo hablado. Un estudio de Cien años de soledad*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1975, p. 87. Nous traduisons dans le corps du texte.

[3] Lorsque le roman de Faulkner nous semble devoir être faire l'objet d'un traitement à part, nous proposons une analyse distincte en justifiant les causes de cette séparation.

S'il est aujourd'hui toujours intéressant de s'interroger sur les stratégies de résistance et d'émancipation que mettent en place les ex-pays colonisés, c'est bien parce que les anciennes puissances continuent à exercer leur influence culturelle sur le reste du monde. Pour cette raison, les études postcoloniales se proposent de construire, dans une démarche transdisciplinaire, des outils conceptuels « qui permettent de se libérer d'une emprise coloniale[1] ». La démarche des œuvres littéraires postcoloniales consiste en effet à lutter contre cette hégémonie et à revendiquer une indépendance culturelle. Comme l'explique Yves Clavaron, cette émancipation passe par la création d'un « nouveau champ littéraire » car la littérature postcoloniale « doit fonder ses propres modèles de légitimation, son processus de canonisation, afin de renouveler le panthéon littéraire essentiellement occidental »[2]. De son côté, Jean Marc-Moura affirme que « l'œuvre se situe en un lieu dont il s'agit de ressaisir l'originalité, à l'encontre de tous les discours (néo)colonialistes qui voudraient l'assimiler à la culture dominante[3] » ; en ce sens, il s'agit moins d'une invention que de la réappropriation d'une authenticité jusque-là confisquée.

Dans le cadre de notre thèse, l'approche postcoloniale présente l'intérêt spécifique de contribuer au passage d'une étude du motif familial dans la fiction romanesque à la question des généalogies littéraires. En effet, de même que les personnages des romans peuvent décider d'agir sur leurs liens familiaux, choisissant de rompre avec un ascendant ou avec une branche de leur famille biologique pour mieux s'affilier à un père spirituel ou se rapprocher d'un ami érigé au rang de frère, de même, les études postcoloniales nous éclairent sur la démarche des écrivains jusque-là considérés comme des « fils » et « fille », placés sous la tutelle de l'ancien monde. Il s'agit dès lors de comprendre où se positionnent les écrivains postcoloniaux dans la généalogie littéraire mondiale[4], quelle place ils souhaitent laisser à l'héritage européen et occidental et de quelle façon ils veulent en même temps manifester leur émancipation vis-à-vis des anciennes figures paternelles et autoritaires.

[1] Yves Clavaron (dir.), *Études postcoloniales*, Nîmes, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2011, p. 13.
[2] Yves Clavaron, *Petite introduction aux* postcolonial studies, Paris, Éditions Kimé, 2015, p. 52.
[3] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale, op. cit*., p. 130.
[4] Nous reprenons ici la définition de la littérature mondiale que propose Tiphaine Samoyault : « moins inclusion totale ou indifférenciation que perméabilité des frontières de l'Europe et opposition au modèle dominant ». Voir Tiphaine Samoyault, « La notion de littérature mondiale », in Anne Tomiche et Karl Zieger (dir.), *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007 : Bilan et perspectives*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 293.

2. Littératures caribéennes et postcolonialisme

a. Luttes caribéennes contre le colonialisme : l'apport des théories antillaises

> Écrire la Caraïbe c'est embrasser des entrelacements de mémoires souterraines qui ont accouché d'une diversité inédite[1].

Cette phrase de l'écrivain guadeloupéen Ernest Pépin résume ce que nous avons déjà évoqué à propos de la Grande Caraïbe : à partir d'une histoire chaotique et mouvementée, marquée par des expériences collectives de domination, puis d'émancipation, c'est une culture à la fois commune et singulièrement diversifiée qui a pu émerger. Précisément, du fait de son histoire complexe ainsi que de sa situation géographique de « creuset » linguistique et culturel, la Grande Caraïbe apparaît comme un espace privilégié pour le développement des études postcoloniales, ainsi qu'un terrain très propice à une démarche comparatiste. Son identité n'étant pas aisée à définir, elle est également un lieu dans lequel plusieurs théories associant la quête identitaire à un rejet net du colonialisme – puis du néocolonialisme – ont été élaborées, à commencer par la Négritude.

Né dans les années 1930 sous la plume de l'écrivain sénégalais Léopold Sédar Senghor, du Martiniquais Aimé Césaire et du Guyanais Léon-Gontran Damas, ce mouvement se présente comme l'affirmation d'une identité et d'une culture tournées vers l'Afrique, réhabilitant ce que l'esclavage et la colonisation avaient voulu nier et supprimer. À l'échelle caribéenne, l'une des manifestations les plus emblématiques de la Négritude demeure la publication du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire en 1939. Dans l'essai *Écrire en pays dominé*, Patrick Chamoiseau raconte en effet la lecture initiatique du « Cahier nègre » et se remémore l'exhortation qu'il y a trouvée : « Il fallait rechercher l'Afrique autour de soi. Trouver les miettes de l'identité perdue, de la « pureté » primale. Dans les gestes, les peaux, les pratiques, les goûts, les instruments de musique, les mots créoles étranges, les chants, les contes[2]… » Pour Chamoiseau qui écrit alors ses premiers textes poétiques, le « cri » de Césaire provoque une prise de conscience à la fois esthétique et politique.

De fait, la Négritude a eu un impact indéniable sur l'identité caribéenne, marquant « l'entrée sur la scène du monde d'une communauté fondée sur l'expérience de l'esclavage, le retour à l'Afrique et la solidarité des Noirs de la Diaspora avec le continent africain[3] ». Cet

---

[1] Ernest Pépin, « Aussi sommes-nous de tous les dieux, de toutes les terres et de toutes les humanités », in *Écrire la Caraïbe, op. cit*., p. 114.
[2] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op. cit.,* p. 62-63.
[3] Karine Rouquet-Brutin, « Déplacement des identités et des communautés chez trois générations d'écrivains d'origine antillaise : Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau et les auteurs de *l'Éloge de la*

apport se retrouve par exemple dans la notion de « Black Atlantic » développée par Paul Gilroy en 1993 ; selon ce dernier, le souvenir de la violence esclavagiste et la traversée de l'océan constituent le fondement culturel de la diaspora noire[1]. Cependant, parce qu'il se concentre essentiellement sur la recherche et la valorisation des origines noires des Afro-caribéens, au détriment de toutes les autres origines qui y sont brassées et mélangées, ce mouvement est demeuré trop réducteur pour la diversité identitaire et culturelle de la Grande Caraïbe. *A posteriori*, la Négritude apparaît donc surtout comme le moyen d'aller vers une autre prise de conscience identitaire. C'est pourquoi Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, auteurs d'*Éloge de la créolité*, saluent le mouvement d'Aimé Césaire, tout en montrant quelle a été sa véritable fonction :

> C'est la Négritude césairienne qui nous a ouvert le passage vers l'ici d'une Antillanité désormais postulable et elle-même en marche vers un autre degré d'authenticité qui restait à nommer. La Négritude césairienne est un baptême, l'acte primal de notre dignité restituée. Nous sommes à jamais fils d'Aimé Césaire[2].

Les années 1960 connaissent en effet l'émergence d'un nouveau concept, celui de l'Antillanité, lancé par l'écrivain martiniquais Édouard Glissant. Né du constat selon lequel la société antillaise souffre toujours de son passé colonial, ce deuxième mouvement postule la nécessité d'une nouvelle quête identitaire : plutôt que de se tourner vers l'Afrique, comme le préconisait la Négritude, il s'agit désormais d'explorer et de montrer le réel antillais à travers son histoire commune, celle de l'esclavage et du système de la plantation[3]. L'Antillanité de Glissant se propose donc comme

> une alternative à la Négritude dont il juge qu'elle doit être dépassée. Il s'agit de prendre en compte les spécificités d'une culture inédite, fabriquée pourrait-on dire à partir des mémoires effilochées des cultures africaines auxquelles des peuples furent arrachés, de l'empreinte des indigènes amérindiens, du contact de toutes les nations déplacées sur les terres colonisées pour mieux en assurer l'exploitation[4].

À la suite de l'Antillanité, deux concepts émergent dans les années 1980 : la créolité et la créolisation. Le premier s'inscrit explicitement dans le sillage du mouvement précédent. En effet, selon Bernabé, Chamoiseau et Confiant, s'il faut commencer par accepter sa créolité, c'est parce que cette dernière est « le ciment de notre culture et qu'elle doit régir les

---

créolité », in Rémi Astruc (dir.), *La communauté revisitée / Community Redux*, Versailles, RKI Press, 2015, p. 161.

[1] Voir Paul Gilroy, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience* [1993], trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

[2] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité* [1988], Paris, Gallimard, 1989, p. 18.

[3] Patrick Chamoiseau évoque en ces termes son renoncement à la Négritude et sa transition vers l'Antillanité, puis la créolité : « Je ne me cherchais plus une pureté primordiale mais acceptais l'idée jusqu'alors insoutenable : nous étions nés dans l'attentat colonial ; il avait initié nos mises-sous-relations ; déclenché les pulsions qui fonctionnent entre nous ; déterminé nos rapports à l'existant. » Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op. cit.,* p. 221.

[4] Alexandra Bourse, *Le métis, une identité hybride ?, op. cit.,* p. 43.

fondements de notre antillanité[1] ». La créolité se présente donc comme le déplacement de la Négritude et le prolongement de l'Antillanité ; elle « défend les mérites d'une littérature qui s'affranchirait des modèles occidentaux, s'approprierait la culture orale afro-caribéenne, les langues créoles et imagine un vaste espace créolisé[2]. » Quant à la créolisation, qu'Édouard Glissant assimile à « une rencontre, un choc[3] » et que Patrick Chamoiseau décrira ensuite comme « la mise en contact accélérée et massive de peuples, de langues, de cultures, de races[4] », il s'agit d'un concept venant remplacer celui de « métissage[5] », grâce auquel Édouard Glissant souhaite décrire la rencontre imprévisible des cultures, des civilisations, des langues et des imaginaires – qu'il observe dans un premier temps dans la Grande Caraïbe et dont il pressent ensuite la manifestation dans le reste du monde. Karine Rouquet-Brutin décrit en ces termes cette extension mondiale de notion de la créolisation :

> les cultures de créolisation ne sont pas forcément des cultures où l'on retrouve du créole car elles naissent là où les données du monde sont absolument hétérogènes et se rencontrent en un lieu et un temps donné qui, à une vitesse foudroyante, fabriquent une nouvelle donnée culturelle complexe et multiple. Le monde entier se créolise, ce qui ne veut pas dire qu'il devient créole, mais que se constitue une identité multiple ouverte sur le monde[6].

À partir d'un phénomène proprement caribéen, c'est donc bien le modèle d'un processus global que souhaite théoriser Glissant.

b. Caractéristiques de la littérature romanesque caribéenne

Reflétant la lutte contre le colonialisme et les multiples quêtes identitaires qui se sont produites depuis les indépendances, les littératures caribéennes postcoloniales forment un ensemble à la fois uni et disparate – à l'image de l'aire caribéenne. Dominique Chancé débute son *Histoire des littératures antillaises* en rappelant le contexte historique commun dans lequel ces dernières sont apparues :

> Ce sont des littératures nées d'un même processus historique : la découverte des « Indes occidentales » par Christophe Colomb, à partir de 1492, la colonisation de ces territoires et l'extermination des populations caraïbes indigènes, l'organisation des « habitations » qui s'accompagne de la traite des Noirs déportés d'Afrique et de la transformation des propriétés en « plantations », la naissance des Créoles et la créolisation des mœurs, le développement de révoltes d'esclaves et d'un marronnage sporadique mais permanent, puis, enfin, l'abolition de la

[1] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité, op. cit.,* p. 26.
[2] Alexandra Bourse, *Le métis, une identité hybride ?, op. cit.,* p. 43.
[3] Édouard Glissant, *Poétique de la relation, op. cit*., p. 46.
[4] Patrick Chamoiseau, *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*, Paris, Philippe Rey, 2013, p. 18.
[5] « Par rapport au métissage, la créolisation apporte l'imprévisibilité du résultat. » Yves Clavaron, *Petite introduction aux* postcolonial studies, *op. cit*., p. 59.
[6] Karine Rouquet-Brutin, « Déplacement des identités et des communautés chez trois générations d'écrivains d'origine antillaise : Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau et les auteurs de *l'Éloge de la créolité* », in Rémi Astruc (dir.), *La communauté revisitée / Community Redux, op. cit*., p. 165-166.

> traite et de l'esclavage, l'indépendance de nombreuses îles à la fin du XIX[e] et au XX[e] siècle, la négociation d'un nouveau statut postcolonial dans plusieurs territoires[1].

À l'issue de son ouvrage, l'auteure affirme également que même si elles connaissent des différences selon les îles, les régions et les langues, « les littératures caribéennes sont unies par des histoires, des contradictions, des thématiques, des enjeux idéologiques et poétiques dont les racines sont ancrées dans la traversée destructrice des Océans[2]. »

De fait, les fictions romanesques caribéennes partagent bon nombre de traits avec le roman postcolonial. Ces deux ensembles sont en effet caractérisés par l'articulation des « petites » histoires à la « grande » Histoire et par la récurrence de certains motifs, tels que l'exil et le voyage ; Yves Clavaron parle à ce sujet d'« une écriture du déplacement et une thématique liée à l'exil, à la perte du pays et de la langue d'origine, au sentiment d'être étranger et/ou de se situer dans un entre-deux culturel[3]. » Comme cela se produit souvent dans le roman postcolonial, les romans caribéens ont également recours à une esthétique particulière, nourrie de l'héritage oral du conte, qu'il s'agit d'infuser dans la matière écrite de la littérature ; « après la mort du conteur, le langage de celui-ci peut et doit être réinventé et inspirer une écriture[4] », affirme sur ce point Dominique Chancé. Dès lors, l'enjeu est à la fois de rompre avec la norme rationnelle occidentale et de saisir au plus près la réalité magique ou merveilleuse d'un univers caribéen qui ne peut être authentiquement exprimé par une esthétique réaliste.

L'une des questions postcoloniales qui trouve aussi un écho majeur dans la littérature caribéenne concerne le choix de la langue d'écriture. Il s'agit d'un enjeu de taille, dans la mesure où l'oppression impériale s'est justement illustrée par l'exercice d'un contrôle constant sur la langue pratiquée par les colonisés. Comme le rappellent en effet Ashcroft, Griffiths et Tiffin à propos des œuvres postcoloniales,

> les langues de ces « périphéries » ont été façonnées par le discours oppressif du pouvoir. Pourtant elles ont aussi été le foyer de créations littéraires parmi les plus stimulantes et les plus novatrices de l'époque moderne, et c'est là le résultat, du moins en partie, des énergies libérées par la tension politique entre la conception d'un code normatif et celle d'une diversité d'usages régionaux[5].

Il s'agit donc de savoir dans quelle langue – celle du colonisateur ou bien celle du colonisé ? – doit s'écrire une œuvre littéraire ; cette question linguistique est au cœur de la problématique caribéenne, puisque cet espace est caractérisé par des situations de diglossie ou de plurilinguisme. Or, à l'injonction de choisir une langue d'écriture, la littérature caribéenne

[1] Dominique Chancé, *Histoire des littératures antillaises*, Paris, Ellipses, p. 6.
[2] *Ibid*., p. 121-122.
[3] Yves Clavaron, *Petite introduction aux* postcolonial studies, *op. cit*., p. 65.
[4] Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque, op. cit*., p. 199.
[5] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond : théorie et pratique des littératures post-coloniales, op. cit.,* p. 21.

répond justement par le maintien résolu de la diversité linguistique. À propos de la littérature antillaise, Florian Alix affirme même qu'elle « tire sa valeur de la pluralité linguistique qui la constitue, parce qu'elle refuse de choisir une langue, mais exprime justement la diversité culturelle antillaise dans un langage qui entremêle plusieurs langues et plusieurs usages de ces langues[1]. »

Nous pouvons illustrer ce point en décrivant le choix linguistique – ou plutôt le refus du « drame des langues[2] » – d'un auteur comme Patrick Chamoiseau. Ce dernier connaît en effet une situation de diglossie, le créole et le français se partageant à la Martinique des sphères bien distinctes : le créole est essentiellement la langue de l'espace familial et de la vie quotidienne, tandis que le français est celle de l'administration et de la culture officielle – notamment scolaire, comme le rappelle l'auteur dans *Chemin d'école*. Si Chamoiseau choisit d'écrire ses romans en français, c'est pour plusieurs raisons. En plus d'un pragmatisme éditorial évident, nous pouvons avancer, d'une part, que la créolité que cet auteur revendique n'est pas nécessairement liée à l'usage de la langue créole : celle-ci peut s'exprimer tout aussi bien en français. D'autre part, choisir le français plutôt que le créole est une preuve du fait que cette langue appartient aux Antillais au même titre qu'aux métropolitains. Enfin, la proposition romanesque de Chamoiseau consiste justement à réinvestir le créole à l'intérieur de la langue française, ce qui est une manière de la rendre sienne, comme nous le verrons dans *Texaco*. Notons d'ailleurs que ce refus du « drame des langues » est explicité dans l'ouvrage que Patrick Chamoiseau cosigne avec Raphaël Confiant en 1999, où il est dit à propos de la littérature antillaise : « Aborde-la en français et en créole : deux langues mais une même trajectoire[3] ».

En définitive, les littératures caribéennes apparaissent donc bien sous le signe de la diversité préservée des langues, des cultures et des inspirations :

> de la Négritude césairienne à la Créolité, est née dans toutes ces îles, entre les volcans, les cyclones et la mer, une littérature écrite en créole, en français, en espagnol et en anglais. Mais

[1] Florian Alix, « Comment construire un canon littéraire antillais ? L'expérience de l'écrivain-lecteur », in Véronique Gély, Renée Clémentine Lucien, Kerry-Jane Wallart, *La valeur littéraire à l'épreuve de l'archipel caraïbe*, *Revue de littérature comparée*, octobre-décembre, 2017/4, n°364, p. 439.
[2] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op. cit*., p. 272.
[3] Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature*, Paris, Gallimard, 1999, p. 14. Cette affirmation est glosée par Dominique Chancé : « Ni le créole ni le français ne sont au cœur de la créolité comme langues, ni l'une ni l'autre langue n'est valorisée comme projet en soi, toutes les deux sont au service d'un langage, d'une identité, d'une culture, qu'elles peuvent toutes les deux également exprimer (ou manquer). » Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque, op. cit.,* p. 141

> aucune langue, aucune catégorie ou famille littéraire ne sauraient enfermer cette littérature, ces littératures, vivantes et dynamiques, riches et éclatées[1].

Nous proposons ainsi de terminer ce point par le regard que porte Ernest Pépin sur cette littérature caribéenne diverse et plurielle : « peu importe qu'elle se nomme « négritude », « réalisme merveilleux » ou « criollismo », elle se veut la réponse des cultures insulaires forgées dans la nuit des habitations aux multiples attentats de l'universalité dont elles ont été les victimes[2]. » Cette affirmation nous permet ainsi de compléter notre observation initiale : la littérature caribéenne postcoloniale apparaît avant tout comme une famille d'œuvres nourries, en dépit de leur diversité, par une histoire commune, et engagées dans un mouvement de résistance vis-à-vis des oppressions passées ou futures.

III. Bilan critique et présentation du plan de la thèse

A. État des lieux et problématisation

Concernant la mise en fiction du motif familial, nous partons du constat critique suivant : s'il existe déjà de nombreuses recherches consacrées à la famille biologique et si les différentes acceptions figurées du terme – famille de substitution, famille de cœur, affiliations spirituelles, etc. – font actuellement l'objet d'un intérêt croissant dans le champ des études littéraires, les travaux qui se penchent sur l'articulation entre les généalogies familiales et les généalogies spécifiquement littéraires sont encore assez peu nombreux. En outre, comme nous l'avons expliqué précédemment, la question de la famille ne fait pas encore l'objet d'un traitement fréquent dans la fiction romanesque de la Grande Caraïbe, alors qu'il s'agit précisément d'un espace qui se présente lui-même comme une famille géographique complexe, entretenant des liens de filiation problématiques avec ses anciens « pères » et devant décider de l'attitude à adopter dans la gestion de son héritage. Notre objet d'étude nous semble dès lors contribuer au développement de nouvelles pistes de recherche dans l'aire culturelle caribéenne.

L'étude de la représentation de la famille biologique dans notre corpus, qui constitue le point de départ de notre travail, révèle rapidement le caractère dysfonctionnel de cette dernière. En effet, la famille est soit rejetée par les personnages, soit fragilisée par les différents événements – intrafamiliaux ou extrafamiliaux – auxquels elle doit faire face ; dans

[1] Paul Bénichou, « Présentation », in *Écrire la Caraïbe, op. cit.*, p. 105.
[2] Ernest Pépin, « Aussi sommes-nous de tous les dieux, de toutes les terres et de toutes les humanités », *art. cit.*, p. 114.

les deux cas, elle semble condamnée au délitement. Cet échec familial permet alors à d'autres types de relations d'apparaître. Or, ces liens de substitution, loin de s'opposer au système familial, invitent plutôt à penser d'autres façons de « faire famille », en remplaçant la relation biologique initiale par une relation élective et affective, qui redonne sa liberté de choix à l'individu. Ce passage d'une famille à l'autre, qui s'observe dans les fictions romanesques caribéennes, permet ainsi d'engager une réflexion aussi bien sur la question de l'identité familiale des personnages que sur le rapport qu'entretiennent les auteurs caribéens avec la généalogie littéraire dans laquelle ils choisissent de se placer.

Quels sont alors les enjeux narratifs et esthétiques de la représentation et du remaniement du motif familial dans la fiction romanesque de la Grande Caraïbe ? Comment s'opère le passage de la généalogie familiale à la généalogie littéraire ? Dans quelle mesure ce déplacement, bien loin d'aboutir à un renoncement au modèle familial, permet-il surtout d'explorer la notion de « famille » dans toute sa polysémie et de la réhabiliter dans l'aire caribéenne ?

B. Plan de la thèse

Cette thèse se structure en trois parties. Intitulée « Portraits de famille et histoires caribéennes », la première est consacrée à l'analyse du lien étroit qui existe entre les configurations familiales proposées dans notre corpus et la complexité de l'histoire caribéenne dans laquelle elles s'inscrivent. Dans un premier chapitre (« Configurations familiales : les familles romanesques dans la Grande Caraïbe), nous proposons une typologie des familles principales de chaque œuvre : chacune est décrite puis confrontée aux modèles établis par la sociologie de la famille. Compte tenu de l'impact majeur qu'ont les facteurs historiques sur le fonctionnement des familles, nous nous employons ensuite à présenter le contexte caribéen dans lequel chaque configuration s'inscrit, afin de mesurer les constantes de l'histoire de la Grande Caraïbe ainsi que les spécificités que chaque espace a pu connaître. Dans un second chapitre (« Genèse des familles romanesques : l'histoire familiale et le « roman familial » de l'écrivain), nous nous intéressons à l'inspiration biographique et au geste de transposition qui est commun aux quatre romanciers : ces derniers construisent en effet leur famille fictive en puisant dans leur passé familial ainsi que dans l'histoire légendaire de leurs ancêtres.

Cette étude des portraits de famille met en lumière une constante dans la fiction romanesque, révélant la multiplication des troubles et des déséquilibres familiaux qui

affectent le groupe domestique et menacent sa pérennité. Pour cette raison, la deuxième partie de cette thèse, qui s'intitule « Familles caribéennes en crise », est consacrée à l'analyse de ces dysfonctionnements ainsi qu'à leurs conséquences. Le premier chapitre (« Relations familiales et dysfonctionnements familiaux ») fait l'inventaire des diverses manifestations de défaillances familiales qui touchent aussi bien les relations horizontales (relations collatérales et alliances) que verticales (parentales et intergénérationnelles), révélant systématiquement des lacunes ou des excès qui provoquent le déclin de la famille. Le deuxième chapitre (« L'individu, source et objet de la crise familiale ») se concentre sur l'impact des dysfonctionnements à l'échelle individuelle. En tant que groupe qui impose ses règles et ses valeurs, la famille peut en effet devenir un obstacle aux tentatives d'émancipation personnelle et contribuer à l'enfermement, au sentiment de solitude et à l'impossible communication de ses membres, qui se voient contraints de perpétuer une histoire et des valeurs qui n'ont parfois plus guère de sens. Un troisième chapitre (« Conséquences de la crise : la famille réinventée ou remplacée ») vient dès lors faire un premier bilan : les dysfonctionnements familiaux, au lieu de condamner la famille à disparaître, invitent plutôt à repenser sa définition en l'élargissant. Nous verrons en effet que la crise de la famille biologique engendre l'émergence et la valorisation d'une alternative élective, celle de la famille du cœur et de l'esprit, déchargée du poids de l'atavisme et librement façonnée par chaque individu devenu un héritier libre.

L'affirmation d'une concurrence entre le modèle biologique de la famille et la possibilité d'une alternative élective constitue un premier pas vers le remaniement de la famille biologique. C'est dans cette direction que nous poursuivons avec la troisième partie de cette thèse, qui s'intitule « Renouvellement du motif familial. Vers une famille littéraire caribéenne ». L'élargissement de la définition première de la famille nous conduit en effet vers un questionnement d'une autre nature : comment les romanciers caribéens s'inscrivent-ils eux-mêmes dans une famille et quelle posture familiale décident-ils d'adopter ? Le premier chapitre (« L'auteur en fils ») propose ainsi l'analyse des relations que chaque écrivain entretient avec ses ascendants littéraires, questionnant aussi bien les choix d'affiliations que les stratégies d'écriture auxquelles chacun a recours pour prendre place dans une généalogie littéraire élective. Le deuxième chapitre (« L'auteur en père. Pistes pour une nouvelle approche du récit de fondation et pour l'élaboration d'une nouvelle étiquette romanesque ») explore la posture inverse, montrant que les romanciers se comportent également en pères créateurs au sein de leur univers romanesque. L'analyse se concentre alors sur deux entreprises de paternalisation : d'une part, la proposition d'une version caribéenne du récit de

fondation ; d'autre part, l'élaboration d'un sous-genre romanesque spécifique, que nous proposons d'appeler le « roman des familles caribéennes ».

Première partie : Portraits de famille et histoires caribéennes

Introduction

Définie comme « l'ensemble des îles et des pays qui bordent la mer des Caraïbes[1] », la Grande Caraïbe se présente comme une aire à la fois unie et diffractée ; elle constitue une famille géographique complexe dont l'histoire est mouvementée. Espace cinétique, elle est également un lieu de rencontres des langues, des cultures et des civilisations ; elle a vu des liens se nouer ou se défaire, des schémas se répéter, des courants se propager. Enfin, parce qu'elle est confrontée, depuis la décolonisation, à la nécessité de gérer un héritage et une mémoire ambiguës, la Grande Caraïbe interroge de façon réflexive son identité, sondant notamment l'influence des Européens. Dans cette perspective, une étude contextuelle s'avère nécessaire pour entrer dans l'espace caribéen, afin de voir précisément ce qui « fait famille » – et ce qui ne le fait pas.

Lorsqu'il évoque les guerriers Caraïbes, une tribu d'Indiens cannibales, l'historien colombien German Arciniegas met en avant le motif de la conquête, thème phare de l'espace caribéen[2]. En effet, l'unité, ou bien, pour filer la métaphore, la « familiarité » de la Grande Caraïbe s'explique tout d'abord par une histoire commune constituée d'étapes majeures, telles que la colonisation européenne, la mise en place du système de la plantation, ainsi que toutes les hiérarchies et dominations qui trouvent leur degré d'expression le plus élevé dans l'esclavage. Ce passé commun contribue à l'unité et à la familiarité des différents espaces qui composent la Grande Caraïbe. En effet, au-delà des frontières, la mémoire d'expériences historiques partagées rapproche les descendants d'esclaves, depuis la région du Sud des États-Unis jusqu'aux îles de l'archipel et la côte atlantique caribéenne de l'Amérique latine.

Les configurations familiales que nous allons présenter sont à la fois les témoins et les preuves de l'impact qu'a encore cette histoire collective sur les différentes composantes de la société caribéenne. En effet, loin d'être immunisée face à cette histoire complexe, la famille est visée en premier chef par les bouleversements socio-historiques ; en tant que cellule de base de la société, elle reflète aussi bien son évolution que ses bouleversements. C'est ce que nous allons montrer dans la première partie de cette thèse : dans un premier chapitre, les

[1] Jean-Paul Duviols, Pedro Urena-Rib, *Dictionnaire culturel des Caraïbes*, Paris, Ellipses, 2009, p. 65. Le terme « Caraïbe » a remplacé « Antillais ».

[2] « "Caribe" es como decir "indio bravo". Es una palabra de guerra que cubre la floresta americana, como el veneno de que se unta el aguijón de las flechas. Y así es el mar[2]. » German Arciniegas, *Biografía del Caribe*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963, p. 20. Nous traduisons : « "Caraïbe", c'est comme dire "valeureux Indien". C'est un mot guerrier qui remplit la forêt américaine comme le poison dont on emplit la pointe des flèches. Telle est la mer. »

différentes structures familiales données à voir dans notre corpus romanesque seront successivement décrites et confrontées à des modèles sociologiques ; leur contexte spécifique sera systématiquement précisé. Dans un second chapitre, nous étudierons ensuite la genèse de ces familles fictionnelles ; nous insisterons en particulier sur le lien qui apparaît entre l'histoire familiale racontée dans chaque fiction et le « roman familial » personnel de William Faulkner, Gabriel García Márquez, Patrick Chamoiseau et Zoé Valdés.

Chapitre 1 : Configurations familiales : les familles romanesques dans la Grande Caraïbe

Dans ce premier chapitre consacré aux structures et aux configurations familiales, nous allons procéder à une typologie des familles principales de notre corpus romanesque ; nous présenterons ensuite les contextes respectifs de chacune. Cette approche descriptive, qui doit permettre de poser les jalons des chapitres suivants, nécessite dans un premier temps de traiter séparément chaque famille et chaque fiction romanesque ; nous tenterons néanmoins de mettre systématiquement en perspective nos analyses et nos résultats, afin d'affirmer le caractère comparatiste de notre démarche.

I. Typologie des familles caribéennes

A. Repères sociologiques

À l'heure où les discours sur la famille abondent, il nous apparaît utile de procéder à quelques rappels concernant la façon dont la sociologie s'est intéressée au motif familial. Dans un ouvrage de référence datant de 1981, la sociologue Martine Segalen affirme :

> Dès la fin du XVIII[e] siècle, s'esquissent les prémisses d'une sociologie de la famille, démarche qui consiste d'abord à observer, puis à tirer des règles générales, à construire des hypothèses susceptibles d'expliquer des faits collectifs, à poser des modèles capables de saisir le réel, et même de prévoir le futur[1].

Dans ce préambule, c'est la pluralité des modèles qui est mise en avant. En effet, Martine Segalen rappelle plus loin qu'une étude portant sur la famille doit toujours tenir compte de la dimension évolutive de l'objet choisi ; c'est pour cette raison que dans les années 1980, les sociologues ont pratiqué la mise en perspective historique, corrigeant ainsi les erreurs des décennies précédentes. La présentation de Martine Segalen s'achève alors sur un premier résultat : « le développement des études historiques sur la famille a mis en évidence que la famille est une institution changeante, un ensemble de processus. Chaque époque connaît ses formes de familles[2]. »

[1] Martine Segalen, *Sociologie de la famille, op. cit.,* p. 9.
[2] *Ibid.*, p. 23.

En 2007, dans un contexte ultérieur, Jean-Hugues Déchaux reprend à son compte ces arguments en affirmant que face à la famille contemporaine, toute analyse sociologique doit nécessairement s'abstraire des discours ambiants :

> Nous sommes portés à voir la famille comme naturelle et intangible, alors que c'est l'inverse qui est vrai, comme le montre la variété des structures familiales à travers l'Histoire et les civilisations : la famille ne cesse de s'inventer sous nos yeux et sa définition est toujours un enjeu social et politique[1].

Aujourd'hui plus que jamais, il est donc nécessaire de reconnaître que la longévité de la famille n'est pas un facteur de stabilité : au contraire, cette dernière demeure une structure en perpétuel mouvement, ce qui suppose l'existence de plusieurs possibilités de légitimités familiales. C'est pourquoi Jean-Hugues Déchaux récuse l'idée qui a longtemps perduré selon laquelle la famille conjugale était l'aboutissement moderne des formes traditionnelles ; celle-ci n'est selon lui qu'une forme parmi d'autres structures possibles.

Dans cette perspective, les sociologues ont mis en avant l'existence de plusieurs types de famille, ou « groupe domestique », dont nous retenons ici les trois principaux, classés du plus étendu au plus restreint. Le premier cas de figure, qu'on appelle la famille étendue ou indivise – on parle encore de famille élargie ou de « famille patriarcale[2] » – regroupe dans un même lieu l'ensemble des personnes liées par le sang ou le mariage. Dans cette organisation, un chef de famille – le père – occupe une place dominante ; le collectif exerce une forte pression sociale sur les individus ; tous les fils se marient et continuent à vivre dans le foyer paternel, ce qui fait de ce groupe domestique un modèle de vie communautaire. Vient ensuite le deuxième type, plus restreint, de la famille souche, qui regroupe plusieurs générations, mais avec un seul couple à chaque génération. Le père ne sélectionne en effet qu'un seul héritier ; ce dernier reste dans la maison familiale après son mariage, tandis que les autres enfants, exclus de l'héritage, reçoivent en échange des donations compensatoires et doivent construire leurs foyers respectifs ailleurs. Enfin, plus restreint encore, le troisième groupe domestique, fréquemment appelé « conjugal » ou « nucléaire », se réduit aux parents et aux enfants non mariés qui vivent dans le même foyer. C'est ce troisième type familial qui est le plus fréquemment représenté dans la société contemporaine occidentale. Dans ce dernier cas de figure, le mariage provoque le départ des enfants ; la succession patrimoniale n'est pas réservée à un héritier, mais partagée de façon équitable.

Bien qu'elle concerne principalement les sociétés occidentales, cette typologie nous paraît appropriée pour l'étude de familles caribéennes. En effet, la thèse des anthropologues

[1] Jean-Hugues Déchaux, *Sociologie de la famille*, Paris, La découverte, 2007, p. 3.
[2] Cette expression est notamment employée par Frédéric Le Play dans *L'Organisation de la famille, selon le vrai modèle signalé par l'histoire de toutes les races et de tous les temps,* Paris, Téqui, 1871.

évolutionnistes – selon laquelle les institutions occidentales correspondraient aux formes les plus évoluées de l'humanité, tandis que les sociétés dites primitives n'en connaîtraient que les formes les plus rudimentaires – fait depuis longtemps l'objet d'une récusation par les sciences humaines. Les travaux de Claude Lévi-Strauss ont notamment permis de montrer que des formes considérées comme modernes de structures familiales pouvaient s'observer dans certaines de ces sociétés dites primitives, ce qui lui a permis d'affirmer la « prédominance de la famille aux extrémités de l'échelle de développement des sociétés humaines[1] ». En outre, certaines évolutions du groupe familial sont communes à l'ensemble des sociétés : c'est par exemple le cas de la modernisation, qui entraîne partout une réduction de l'unité familiale ; les contextes de conquête et de guerre déciment quant à eux ces groupes domestiques ; enfin, la taille idéale des familles demeure encore parfois tributaire d'une politique étatique plutôt que de choix personnels.

Dans le cadre de notre étude, le premier enjeu consiste à observer comment s'opère le passage de la définition sociologique de la famille et des types fondamentaux à la structure familiale telle qu'elle est représentée dans les romans. La typologie que nous proposons dans un premier temps vise ainsi, à partir des portraits de chaque famille, à mener une démarche descriptive et thématique afin d'observer quels sont les différents modèles familiaux identifiables dans les quatre œuvres. Nous comparerons ensuite les caractéristiques des familles romanesques aux grands modèles identifiés dont chacune se rapproche le plus, afin de mesurer les écarts de la fiction par rapport aux *realia* sociologiques.

B. Arbres généalogiques et portraits de famille

1. Trois Sartoris dans une maison vide

Dans le roman de William Faulkner, nous avons affaire à une famille multigénérationnelle, installée dans un même lieu depuis plusieurs décennies. Comme nous l'apprend le début du roman, la maison familiale, située à quelques miles de Jefferson, a été construite par le colonel John Sartoris. Cela n'est guère étonnant, dans la mesure où chez Faulkner, la lignée est étroitement associée à la terre, au sol natal. Cependant, cet ancrage ne fait pas de *Sartoris* – pas plus que *Flags in the Dust* – une chronique familiale, ou une saga racontée dans son déroulement chronologique : la narration n'épouse pas le passage d'une génération à une autre, mais nous donne à voir, au contraire, la cohabitation qui se produit

[1] Claude Lévi-Strauss, « La famille », *art. cit.*, p. 95.

entre la jeune génération, mobilisée pendant la Première Guerre mondiale, et les vétérans des époques précédentes. La diégèse nous montre alors une famille décimée, dont l'héritage est déclinant et le patronyme en voie d'extinction.

Dans la première partie du roman, qui se situe en 1919, la famille ne compte que trois Sartoris : Miss Jenny Du Pre, qui a 80 ans ; le vieux Bayard, légèrement plus jeune, fils du frère de cette dernière ; enfin, le jeune Bayard[1], âgé d'une trentaine d'années, petit-fils du vieux Bayard et arrière-petit neveu de Miss Jenny. Ces premiers constats nous conduisent à postuler que plutôt qu'un enracinement culturel et identitaire dans une terre et une maison, l'ancrage des Sartoris fonctionne davantage suivant un principe d'autarcie qui condamne la famille au délitement. Nous allons ensuite voir comment la description horizontale et verticale de cette famille révèle ses failles et ses lacunes, l'échec de sa filiation et de ses alliances matrimoniales, et par conséquent, la menace de sa disparition.

La première génération physiquement présente dans *Sartoris* est incarnée par Miss Jenny, la sœur du colonel John Sartoris. Dans *The Unvanquished*, où elle apparaît également, nous apprenons que Jenny est bien plus jeune que ce dernier – elle aurait presque l'âge d'être sa fille. Son veuvage précoce l'a conduite à s'installer dans la maison de ce frère aîné ; elle ne s'est jamais remariée, pas plus qu'elle n'a quitté le Mississippi. Du haut de ses quatre-vingts ans, son intégrité morale et son dévouement font d'elle un véritable pilier familial ; sa verve et son énergie l'incluent dans la catégorie des femmes que Faulkner se plaît à désigner comme les véritables « Invaincues[2] » du Sud, celles qui n'ont jamais capitulé ni accepté la défaite après la guerre de Sécession. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Miss Jenny est justement toujours caractérisée par son irréprochable maintien : très droit sur sa chaise, son corps semble traduire la rectitude inébranlable de sa pensée. La présence autoritaire de ce personnage détonne par rapport au mutisme et à la sauvagerie des autres Sartoris. À l'inverse de ses comparses masculins, Miss Jenny semble en effet animée par l'unique volonté de dire son fait à chacun de ses interlocuteurs, avec ou sans délicatesse. Ainsi reproche-t-elle sans ménagement à sa jeune amie, Narcissa Benbow, de ne pas dénoncer – par coquetterie, selon elle – l'individu qui la harcèle de lettres anonymes ; de même, elle accuse son neveu Bayard

[1] Pour éviter les confusions entre les deux Bayard, nous les appellerons systématiquement « le vieux Bayard » (« *Old Bayard* ») ou « le jeune Bayard » (« *Young Bayard* »), comme le fait Faulkner lui-même dans *Sartoris*. Pour les replacer dans une généalogie plus générale, notamment lors de la mention d'autres romans où apparaissent les membres de la famille Sartoris, nous les nommerons respectivement Bayard II et Bayard III ; il en ira de même pour les personnages prénommés John.

[2] Voir à ce sujet Jean Rouberol, *L'esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner*, Paris, Didier Érudition, coll. « Études anglaises », 1982. Au chapitre V de cet ouvrage, l'auteur explique notamment que le récit de la guerre de Sécession est moins pris en charge par les anciens combattants que par les femmes, qui n'ont jamais accepté la défaite sudiste.

II de profiter de son devoir de surveillance pour rouler comme un fou avec Bayard III dans son automobile. Alors qu'elle ne prend guère de gants pour s'adresser à autrui, elle ne cesse cependant de se plaindre des manières rustres et brutales des Sartoris, de leur entêtement et de leur bêtise. « J'ai vécu quatre-vingts ans avec ces têtes de bûches de Sartoris et je ne donnerai jamais à un seul de leurs fantômes la satisfaction de verser un pleur sur son compte[1] », affirme-t-elle par exemple à Narcissa.

Tout le sel de ce personnage réside en fait dans le paradoxe entre ces fréquentes réprimandes et la glorification des figures familiales et généalogiques. Seule survivante de sa fratrie, Miss Jenny ressuscite la mémoire de sa génération et porte haut les couleurs et l'étendard des Sartoris malgré ses récriminations. Elle est notamment à l'origine du sempiternel récit de l'épopée de son autre frère, Bayard de la Caroline – « et, avec le temps, le récit s'embellissait sans cesse, acquérant la moelleuse magnificence d'un vin vieux[2] ». Unique membre féminin de la famille de sang, Miss Jenny s'octroie également différents avatars suivant la situation, quittant parfois son statut de tante pour se rapprocher d'une figure maternelle – comme lorsqu'elle veut faire boire du lait à Bayard III – ou sororale – lors des rituels après-dîners dans le bureau de Bayard II. En outre, elle exerce une véritable autorité matriarcale sur l'ensemble de la maisonnée, comme le résume avec humour le narrateur :

> Elle possédait un éclat plein de feu, une simplicité pittoresque, un emploi hardi de la métaphore que Démosthène lui eût envié, que les mulets eux-mêmes comprenaient, et sur l'intention de quoi les gens même les plus obtus ne pouvaient longtemps se méprendre[3].

Enfin, dans une perspective généalogique, il est particulièrement intéressant de voir en Miss Jenny un personnage à la fois susceptible d'entretenir la mémoire familiale et de maintenir un lien étroit avec les générations ultérieures. Elle est par exemple la seule à avoir des relations avec Narcissa Benbow, la deuxième épouse du jeune Bayard, de même qu'elle sera la seule à voir grandir le dernier héritier de la famille, Benbow Sartoris.

La temporalité de *Sartoris* fait cohabiter Miss Jenny avec le vieux Bayard, membre de la deuxième génération familiale. L'enfant de douze ans qui achevait l'intrigue de *The Unvanquished* en renonçant à venger son père apparaît dans *Sartoris* comme un vieil homme

---

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 31 / *Sartoris, op. cit*., p. 42 : « I've lived with these bullheaded Sartorises for eighty years, and I'll never give a single ghost of 'em the satisfaction of shedding a tear over him. » Notons que la traduction française choisie pour l'adjectif « *bullheaded* » atténue un peu le propos du personnage en supprimant l'animalisation des Sartoris, pourtant significative dans la mesure où Miss Jenny leur reproche sans cesse leurs manières rustiques.

[2] *Ibid.*, p. 10 / *Ibid.*, p. 25 : « […] and as she grew older the tale itself grew richer and richer, taking on a mellow splendor like wine. »

[3] *Ibid*., p. 37 / *Ibid.*, p. 47 : « Hers was a forceful clarity and a colorful simplicity and a bold use of metaphor that Demosthenes would have envied and which even mules comprehended and of whose intent the most obtuse persons remained not long in doubt. »

sourd et taciturne, plongé dans ses souvenirs. De même que dans *The Unvanquished*, Bayard II est le seul enfant du colonel John Sartoris qui fasse l'objet d'une présentation : rien ou presque ne nous est dit de ses deux sœurs, élevées à Memphis, à peine mentionnées dans un souvenir d'un personnage, le vieux Will Falls[1]. Le lien de filiation de Bayard II avec John Sartoris est également très présent dans les ressassements du fils ; bien que l'adulte ait gagné en distance critique, le fantôme paternel semble faire peser à tout moment le poids de son héritage, comme lorsque Bayard II regarde la pipe dont il a hérité ou qu'il écoute Will Falls raconter toujours la même histoire à la gloire du colonel.

Dans le roman, les générations respectives de Bayard II et Miss Jenny se distinguent assez mal : leur différence d'âge est presque inexistante ; de plus, tous deux sont des figures ancestrales qui incarnent un même aspect de la société et d'un monde désormais révolu. Cependant, en dépit de son statut de chef de famille, le vieux Bayard n'en est pas moins grondé et chapitré par sa tante. Leurs échanges ressemblent souvent à un dialogue de sourds – au sens propre du terme – Faulkner insinue d'ailleurs, pour teinter d'humour l'indifférence et le refus de communiquer du vieux Bayard, qu'« il y avait des moments où sa surdité était bien commode, plus commode que véritable, sans doute[2] ». D'ailleurs, le récit s'attarde moins sur le contenu des différends que sur la description d'un rituel familial fondé sur le conflit.

Il est également intéressant de constater que le statut et le caractère du vieux Bayard se renforcent et s'harmonisent par le biais d'une réflexion récurrente portant sur le changement et le progrès. Le personnage s'oppose farouchement aux nouvelles technologies, telles que l'automobile, et préfère aux progrès scientifiques les vieux remèdes prodigués par Will Falls. Par exemple, lorsqu'il refuse de se faire opérer pour qu'on lui enlève une grosseur apparue sur sa joue, il justifie son opposition à la médecine moderne, que défend Miss Jenny, prétextant son âge avancé et sa fin proche :

> J'ai déjà vécu plus que mon temps, continua le vieux Bayard avec plus de calme. Je suis, à ma connaissance, le premier des Sartoris qui ait atteint la soixantaine. Je suppose que Not' Maître me conserve pour servir de témoin véridique à l'extinction de la famille[3].

Ce raisonnement lui attire immédiatement les foudres de Miss Jenny qui lui reproche de « sartoriser » – « *being a Sartoris*[4] ». Mais ces derniers mots, sans doute prononcés pour

[1] *Ibid.*, p. 22 : « Le colonel il a dit qu'y n'pensait à rien, seulement il était bien aise que ses filles elles étaient point à la maison. » / *Ibid*., p. 34 : « Cunnel says he wa'n't even thinkin' of nothin' 'cep' he was glad the gals wa'n't at home. »
[2] *Ibid*., p. 35 / *Ibid*., p. 45 : « At times his deafness was very convenient, more convenient than actual, perhaps […]. »
[3] *Ibid.*, p. 96 / *Ibid*., p. 96 : « "I have already outlived my time", old Bayard continued more mildly. "I am the first of my name to see sixty years that I know of. I reckon Old Marster is keeping me for a reliable witness to the extinction of it." »
[4] *Ibid.*

provoquer sa tante, qui a elle-même dépassé l'âge en question, résument néanmoins assez bien la tendance de Bayard II à se méfier du présent et de l'avenir. De la même façon, il construit une sorte de tombeau autour de lui : tout son univers personnel, de son bureau de directeur de banque à sa bibliothèque, est placé sous le signe de la conservation de reliques et des vestiges mémoriels ; d'ailleurs, ce personnage plutôt passif dans le roman agit seulement par rituels, comme l'illustrent ses échanges avec Falls, ses *toddies* du soir, ses visites à la banque ou encore ses sorties avec le jeune Bayard.

Après celle de Miss Jenny et Bayard II, une génération fait défaut dans la généalogie des Sartoris : celle du fils du vieux Bayard, John II, et de sa femme. Nous aurons l'occasion d'évoquer les rares informations dont nous disposons à propos de ces deux membres de la famille. Ce qu'il est surtout intéressant de remarquer, c'est que du fait de cette absence, le lien passe directement du vieux Bayard à son petit-fils, le jeune Bayard. Le retour de ce dernier occupe la première partie de *Sartoris*. Il s'agit d'un personnage violent et tourmenté, qui se livre à des activités périlleuses jusqu'à frôler la mort, puis l'atteindre. Ses sentiments sont également empreints d'une profonde complexité : s'il ne semble guère affecté par la mort de sa femme et de son enfant, survenue en 1918, il est en revanche rongé par le remords de n'avoir pu empêcher celle de son frère, John, comme l'annonce bien la première phrase qu'il prononce à son retour : « J'ai fait ce que j'ai pu pour l'empêcher de partir sur ce maudit petit zinc[1] ». Contrairement à son jumeau, décrit par son entourage comme un jeune homme solaire et extraverti, Bayard III est caractérisé par sa morosité, son antipathie, son incapacité à communiquer autrement qu'avec brutalité. Face à son grand-père, il incarne également les dangers et les vices de la modernité et du progrès : au volant de son automobile, ou perdu dans ses souvenirs d'aviateur de guerre, les mouvements de ce personnage demeurent indéchiffrables pour les siens, ce qui contribue à rendre impossible la transmission et l'héritage familiaux.

Le retour de Bayard offre tout de même une ouverture à de nouvelles alliances. En effet, le récit tisse également une intrigue amoureuse par l'intermédiaire du personnage de Narcissa Benbow. Cette dernière et son frère Horace appartiennent à la même génération que les jumeaux Sartoris : Horace revient lui aussi de la guerre – son retour se produit peu après celui de Bayard III. L'attitude de Narcissa à l'égard des Sartoris est pour le moins ambigüe : la relation qu'elle entretient avec le jeune Bayard est fondée sur une attirance mêlée de répulsion, hantée par le souvenir de John et complexifiée par les sentiments équivoques qui l'unissent à son frère. Malgré la brièveté de leur mariage, le couple formé par Narcissa et

[1] *Ibid*., p. 41 / *Ibid.*, p. 50-51 : « I tried to keep him from going up there on that goddam little popgun […]. »

Bayard permet néanmoins la naissance du dernier Sartoris, prénommé Benbow, qui coïncide avec la mort accidentelle de Bayard III – dans un avion, comme son jumeau. Benbow Sartoris grandit donc aux côtés de Miss Jenny et de Narcissa, comme le relatent deux textes qui s'ancrent chronologiquement dans l'après-*Sartoris* : le roman *Sanctuary* et la nouvelle *There was a queen*. Ce dernier descendant de la famille rompt avec le rituel des prénoms, ce qui fait l'objet de l'un des derniers dialogues du roman.

Ainsi, un étonnant contraste se manifeste entre la légende encore vivace des Sartoris et la réalité concrète de la famille telle qu'elle est décrite dans le récit. Nous verrons plus loin que ce décalage doit être rattaché à la présence à la fois littérale et symbolique des morts dans ce roman de Faulkner.

2. Sept générations Buendía

Bien que la linéarité de la chronique des Buendía soit fréquemment interrompue par des retours en arrière ou des effets de prolepse, *Cien años de soledad* s'apparente davantage que *Sartoris* à un récit généalogique. Dans une durée qui dépasse les cent ans que le titre annonce, la famille ne compte pas moins de sept générations qui grandissent, mûrissent et disparaissent à Macondo ; elle illustre de façon hyperbolique les critères sociologiques de la famille étendue, voire même la définition étymologique du mot « famille » – soit l'ensemble des personnes vivant sous le même toit, esclaves et serviteurs compris. Cependant, d'une génération à l'autre, les circonstances extérieures et les dysfonctionnements internes de la famille réduisent considérablement cette dernière, sans ôter pour autant au lecteur l'impression qu'il se trouve face à un arbre généalogique aux multiples ramifications. Ce sentiment est certainement dû au fait que contrairement à *Sartoris*, où Faulkner s'intéresse à l'héritage dans une filiation unique, *Cien años de soledad* fait la part belle aux croisements entre les différentes branches familiales, proches et éloignées, légitimes et illégitimes. De l'incipit à la clôture du roman, où la destruction des Buendía coïncide avec celle de Macondo, le lecteur apprend la destinée de chaque membre de la famille ayant vu le jour dans le village.

Cette volonté de totalisation explique au moins en partie l'impression d'être toujours face à une immense famille, même lorsque la maison n'est peuplée que de quelques membres esseulés. Autrement dit, la famille est représentée dans sa totalité démesurée : elle aussi, comme chaque membre, naît, croît et meurt à Macondo. Cette sédentarisation est abordée au début du roman par la première génération familiale, lorsqu'Úrsula s'oppose à son mari, José Buendía, qui souhaite transplanter Macondo :

> – Nous ne nous en irons pas, dit-elle. Nous resterons ici parce que c'est ici que nous avons eu un enfant.
> – Nous n'avons pas encore eu de mort, répliqua-t-il. On n'est de nulle part tant qu'on n'a pas un mort dessous la terre.
> Ursula lui répondit avec une douce fermeté :
> – S'il faut que je meure pour que vous demeuriez ici, je mourrai[1].

La résolution d'Úrsula traduit un besoin de consolider son identité après l'exode ; dans le roman, elle devient progressivement une règle suivant laquelle les membres de la famille reviennent mourir à Macondo.

Ce couple incarne la première génération des Buendía de Macondo. Leur statut de cousins germains détermine une tragédie à venir, le narrateur affirmant simultanément que leur inclination est absolument naturelle, mais que leur alliance est maudite, comme l'illustre le récit exemplaire de leurs oncles et tantes qui ont engendré un enfant à queue de cochon. C'est donc sous le signe de la défiance vis-à-vis de cette malédiction et contre le gré de leurs familles que s'engage le mariage d'Úrsula et José Arcadio Buendía. Le danger incestueux se double rapidement de l'angoisse de la culpabilité, puisque José Arcadio Buendía assassine Prudencio Aguilar et consomme pour la première fois son mariage pendant le deuil de sa victime – sorte de scène primitive à travers laquelle se crée un symbolique et scandaleux écho entre les pleurs de la famille du défunt et les ébats du couple. Ce drame pousse les époux à élire domicile ailleurs ; ils partent ainsi avec quelques jeunes gens tentés par l'aventure géographique. À partir de là et suite à l'odyssée qui les mène à Macondo, le couple acquiert à plus d'un titre un statut de fondateur. D'une part, évidemment, José Arcadio Buendía et son épouse donnent naissance aussi bien au village de Macondo qu'à leur propre famille, puisqu'Úrsula est déjà enceinte au moment où ils y arrivent : ils sont donc à l'origine aussi bien des six générations de Buendía à venir que de tous les événements qui vont toucher la vie du village et de ses habitants. Mais il est aussi fondateur au sens où les noms, les caractéristiques physiques, les ambitions et les caractères de ces deux personnages primordiaux vont se transmettre à l'ensemble de leurs descendants. Pour reprendre les termes de Jacques Joset, José Arcadio est celui qui « marque la dynastie du sceau de l'imagination démesurée et du délire inventif », et Úrsula celle qui « défie le Temps par sa longévité »[2] ; les

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 30 / *Cien años de soledad, op. cit.*, p. 23 : « –No nos iremos –dijo–. Aquí nos quedamos, porque aquí hemos tenido un hijo.
–Todavía no tenemos un muerto –dijo él–. Uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra.
Úrsula replicó, con una suave firmeza:
–Si es necesario que yo me muera para que se queden aquí, me muero. »

[2] José Arcadio « marca la dinastía con el sello de la desmesura imaginativa y el delirio inventivo » et Úrsula « desafía el Tiempo por su longevidad […]. » Jacques Joset (éd.), « Introducción », *Cien años de* soledad, *op. cit*., p. 28-29. Nous traduisons.

répétitions et redoublements des six générations suivantes résultent d'un atavisme familial fonctionnant à partir de ces deux modèles.

Afin de montrer comment les générations ultérieures s'inscrivent dans les traces de ces deux premiers Buendía, nous privilégions dans un premier temps la répartition sexuée à la description chronologique. Pour le personnel féminin, Úrsula est effectivement une figure synthétique et totalisante. Son rôle maternel ne se limite pas à ses trois enfants, mais s'étend même aux rejetons illégitimes et aux générations ultérieures – elle se charge par exemple de l'éducation du dernier José Arcadio, alors qu'elle est sa bisaïeule. Tout au long du roman, jusqu'à ce qu'elle devienne sénile, Úrsula demeure le personnage de référence pour toutes les générations suivantes. Elle ne s'en tient pourtant pas à ce rôle maternel transgénérationnel, mais garantit également le bon fonctionnement de la vie domestique, économique et sociale de la maisonnée. Ainsi, tandis que son mari, enfermé dans son cabinet, s'efforce de percer les secrets de l'alchimie, de la mécanique ou de l'existence de Dieu, Úrsula lance un commerce fructueux de petits animaux de caramel ; ses économies accumulées permettent alors de financer les folies des hommes de la famille, qu'il s'agisse des inventions de son mari, ou des guerres vaines de son fils, le colonel Aureliano Buendía. Úrsula n'hésite pas non plus à se mêler des affaires publiques : pendant la guerre civile, lorsqu'Arcadio abuse de sa fonction de gouverneur de la ville en devenant despotique, elle lui administre par exemple une humiliante correction devant ses soldats, ce qui décrédibilise le tyran et le relègue dans son ancienne posture d'enfant peureux et impuissant. Úrsula apparaît ainsi comme la véritable colonne vertébrale de la famille, la matrice et le centre, autour de laquelle tous les autres Buendía gravitent.

La description du personnel féminin de *Cien años de soledad* renforce cette observation dans la mesure où toutes les femmes – même si elles sont bien moins nombreuses que les hommes – s'assimilent partiellement à la matriarche, sans jamais pouvoir rivaliser avec elle, comme si chaque suivante ne pouvait être qu'une copie ratée ou lacunaire de ce personnage complet. Le fil conducteur qui permet de toutes les relier est sans doute la ténacité et l'obstination : comme l'affirme Aureliano Segundo, « les femmes de cette maison sont pires que des mules[1] ». Mais ce qui résulte d'une véritable force de caractère chez Úrsula peut devenir, pour les autres personnages, un vice pernicieux, comme le montre l'exemple de sa propre fille, Amaranta. En effet, cette dernière est le résultat de l'atavisme familial associé à une stricte éducation ; elle est notamment l'héritière de la dignité et de la détermination

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 226 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 227 : « […] las mujeres de esta casa son peores que las mulas. »

maternelles. Cependant, contrairement à Úrsula, ces deux caractéristiques la poussent à se complaire dans la rancune et la chasteté. En outre, ce n'est pas chez Amaranta que se retrouve la vivacité et l'impétuosité de sa mère, sinon chez Rebeca, l'enfant adoptée et élevée aux côtés des autres enfants. C'est dans une de ses dernières méditations lucides sur sa famille qu'Úrsula s'en aperçoit :

> seule Rebecca, celle qu'elle n'avait jamais nourrie de son lait mais qui mangeait la terre de la Terre et la chaux des murs, celle dans les veines de qui ne coulait pas le même sang qu'en ses veines, mais le sang inconnu de gens inconnu dont les ossements continuaient à caqueter dans leur tombe, cette Rebecca au cœur impatient, au ventre avide, avait été la seule à posséder cet implacable courage qu'elle avait espéré trouver dans sa propre progéniture[1].

Dans la quatrième génération, force est de constater que la ressemblance de Remedios la Belle avec Úrsula est plus lointaine. Ayant échappé à l'éducation puritaine qu'on inculque aux Buendía, cette dernière se comporte de façon tellement spontanée que chacun de ses gestes oscille entre une forme de pureté naïve et une obscénité qui affole les hommes. Certaines de ses décisions, comme le fait de se raser la tête ou de se vêtir d'une grossière étoffe, peuvent faire penser à la ceinture de chasteté d'Úrsula, censée la protéger de l'appétit sexuel de son mari au début de leur vie conjugale. Cependant, Remedios la Belle – et surtout l'impression de provocation qui émane malgré elle de sa présence – ne cesse de scandaliser son arrière-grand-mère. Elle demeure en marge à la fois dans la famille et dans le récit et ne peut, dès lors, par défaut d'implication, être comparée à Úrsula.

Il faut ainsi attendre la cinquième génération pour trouver les deux personnages féminins qui ressemblent le plus à la matriarche. Cela est assez surprenant à première vue, dans la mesure où Renata Remedios – dite Meme – et Amaranta Úrsula sont les filles de Fernanda del Carpio, laquelle peut être appréhendée comme le contrepoint d'Úrsula. Néanmoins, les deux filles ont hérité de la gaieté de tempérament, de la simplicité et du naturel de leur aïeule. Si Meme se révèle par la suite trop dissimulée pour être une deuxième Úrsula, une véritable filiation se manifeste avec la toute dernière Buendía, Amaranta Úrsula. Comme son ancêtre, cette dernière entreprend, lors de son retour à Macondo, une grande rénovation de la maison, ne se désespère pas des mauvais coups du sort et déborde de vitalité. Mais elle demeure néanmoins une version dégradée d'Úrsula dans la mesure où elle est insouciante et inconsciente, ce qui se traduit par son comportement adultère et incestueux. Tout au long de *Cien años de soledad,* le personnage d'Úrsula est donc bien érigé en modèle féminin vertueux

[1] *Ibid.*, p. 283 / *Ibid.*, p. 286 : « […] solamente ella, Rebeca, la que nunca se alimentó de su leche sino de la tierra y de la cal de los paredes, la que no llevó en las venas sangre de sus venas sino la sangre desconocida de los desconocidos cuyos huesos seguían cloqueando en la tumba, Rebeca, la del corazón impaciente, la del vientre desaforado, era la única que tuvo la valentía sin frenos que Úrsula había deseado para su estirpe. »

et indépassable. Le fait que l'inceste soit consommé après sa mort par des personnages qui n'ont pas écouté ses sempiternelles recommandations en est un symbole.

Concernant les descendants masculins des Buendía, il faut distinguer deux catégories, selon l'héritage particulier issu de José Arcadio Buendía qui leur est échu. En effet, comme l'a montré l'essai de Josefina Ludmer[1], le patriarche a donné lieu à deux types d'héritage, selon que les descendants soient redevables de leur corps ou de leur esprit – Josefina Ludmer utilise les termes de *« cuerpo »* (corps) et *« mente »* (esprit) pour établir ces catégories. De fait, José Arcadio Buendía est un personnage plein d'ambitions et de désirs contradictoires ; en outre, le volume de son corps contraste avec la faiblesse avec laquelle son esprit peut se laisser gagner par la tentation, la distraction, ou toute nouveauté. Ce personnage incarne donc d'une certaine manière une forme de dualité. Le double héritage qu'il transmet à ses descendants est d'autant plus visible que les mâles de la famille fonctionnent par paire avec un héritage opposé :

> José Arcadio Buendía est à la fois entier et double, mais ses fils sont deux, jusqu'à la fin de la souche ; deux hommes dont les contenus sont contraires et doubles comme ils l'étaient chez le père […] Chacun des fils de José Arcadio Buendía assume un des aspects de son père et l'exprime de façon particulièrement saillante, configurant narrativement un plan qui alterne et s'oppose à l'autre[2] […].

Josefina Ludmer affirme par là un principe classificatoire observable dès la deuxième génération avec José Arcadio et Aureliano, qui sont deux résultats de la scission de leur père. L'aîné hérite effectivement du corps colossal de son père, tandis que le cadet, Aureliano, est le dépositaire de sa curiosité intellectuelle. Tous deux sont également animés par un désir qui sera transmis aux générations ultérieures : celui d'obtenir la femme interdite – la mère biologique ou adoptive, la sœur ou la tante – et celui de déchiffrer les manuscrits. La dichotomie se poursuit ensuite en s'inversant avec les cousins Aureliano José et Arcadio : tous deux héritent du physique et des intérêts non pas de leur père, mais de leur oncle paternel. Ainsi, c'est Aureliano José qui a un physique de colosse et c'est Arcadio qui cherche à déchiffrer les manuscrits ; malgré son expérience de soldat, Aureliano José meurt après avoir mené une vie dissolue comme celle de son oncle José Arcadio, tandis que l'existence d'Arcadio s'achève sur le peloton d'exécution, comme aurait dû mourir son oncle Aureliano.

Apparaissant à la moitié du roman, les jumeaux de la quatrième génération vont achever de semer le trouble, puisqu'ils se ressemblent comme deux gouttes d'eau – ce qui rompt le

[1] Josefina Ludmer, *Cien años de soledad : Una interpretación* [1972], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.
[2] *Ibid.*, p. 41-42 : « José Arcadio Buendía es entero y doble, pero sus hijos son dos, hasta el fin de la estirpe ; dos hombres cuyos contenidos son contrarios y duales como lo eran en el padre. […] Cada uno de los hijos de José Arcadio Buendía asume una de las partes de su padre y la expresa sobresalientemente, configurando narrativamente un plano que alterna y se opone al otro […]. » Nous traduisons.

partage entre le corps des José Arcadio et celui des Aureliano – et qu'ils s'intéressent tour à tour aux manuscrits du gitan Melquíades. Aureliano Segundo s'y consacre pendant son adolescence, jusqu'à sa rencontre avec Petra Cotes ; l'amour et la fortune le transforment ensuite en bambocheur et l'éloignent de la maison. Quant à José Arcadio Segundo, que ses intérêts premiers destinaient peu à l'étude, il se lance dans le déchiffrement des manuscrits après la grève ouvrière, lorsqu'il est contraint de mener une vie recluse et clandestine dans le cabinet ; c'est d'ailleurs lui qui initiera le jeune Aureliano aux travaux de Melquíades. En outre, ces deux personnages donnent de la famille Buendía une vision inédite. José Arcadio Segundo est en effet perçu par Úrsula comme un individu de la pire espèce familiale, à cause de ses plaisirs douteux et contradictoires – la zoophilie et la religion, notamment – tandis que son frère jumeau devient un colosse jouisseur, animé d'une joie de vivre inconnue chez les Buendía et menant une vie de débauche et de dépense totalement à l'encontre des principes économiques au fondement de la famille.

En dépit des espoirs d'Úrsula, la cinquième génération Buendía traduit l'aporie de la famille légitime masculine, puisque le dernier José Arcadio, qu'on éduque dès la naissance pour qu'il devienne le futur Pape, n'a certes rien d'un Buendía, mais n'est nullement disposé à améliorer ni à régénérer sa lignée. En revanche, avec le bâtard Aureliano Babilonia, la transmission est relancée de façon très nette, car le récit présente ce personnage comme une synthèse des mâles Buendía, du fait de sa forte ressemblance avec José Arcadio Buendía. En outre, il résume les caractéristiques des deux catégories : Aureliano Babilonia est en effet un colosse digne des José Arcadio, ce qui est souligné dans le récit par la référence à l'anthropophagie, mais il s'acharne en même temps à déchiffrer les manuscrits de Melquíades plus qu'aucun autre, secondé dans sa tâche par les apparitions furtives du gitan et par quelques ouvrages trouvés dans la librairie d'un savant catalan. Son fils, fruit de l'union incestueuse de la tante et du neveu, prolonge encore la transmission puisque l'enfant, dès sa naissance, est décrit comme

> un Buendía de la grande espèce, costaud et entêté comme les José Arcadio, avec les yeux ouverts et extralucides des Aureliano, qui avait tout pour recommencer cette lignée par le début et la purifier de ses vices pernicieux comme de sa vocation solitaire, car il était le seul en tout un siècle à avoir été engendré avec amour[1].

Avec ce dernier descendant, les deux catégories de Buendía, « *cuerpo* » et « *mente* », pourraient être sublimées et dépassées ; malheureusement, l'enfant est dévoré par les fourmis avant même qu'on ne l'appelle Aureliano.

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 456 / *Cien años de soledad, op. cit.*, p. 465 : « […] un Buendía de los grandes, macizo y voluntarioso como los José Arcadios, con los ojos abiertos y clarividentes de los Aurelianos, y predispuesto para empezar la estirpe otra vez por el principio y purificarla de sus vicios perniciosos y su vocación solitaria, porque era el único en un siglo que había sido engendrado con amor. »

3. Généalogie sino-cubaine de Mo Ying / Maximiliano Megía

Dans *La eternidad del instante*, la place qu'occupe l'histoire familiale est à la fois dans la continuité et en marge des deux romans que nous venons d'évoquer. Il s'agit d'abord, comme *Sartoris* et *Cien años de soledad*, d'un roman dans lequel la société représentée accorde une place importante à la famille. Les circonstances dans lesquelles les parents du héros se rencontrent, se marient et engendrent leur progéniture rendent compte de ce que peut être la famille dans la Chine encore traditionnelle du début du XX^{e} siècle. De la même façon, la place réservée à l'aîné de la fratrie, la distinction des rôles masculin et féminin, ou encore le poids des relations verticales sont tout à fait révélateurs de la façon dont la famille structure les us et coutumes individuels et collectifs. Cependant, une rupture s'opère par rapport aux deux autres romans à l'échelle géographique. En effet, le lieu de la vie en famille n'est plus le centre du roman, dans la mesure où il se déplace en même temps que le personnage principal : comme ce dernier, la famille connaît une évolution et une métamorphose lors du passage de la Chine à Cuba. En outre, le lecteur suit et expérimente la façon dont Mo Ying est lui-même confronté à diverses situations familiales : éloigné de son pays natal, il contracte des alliances tout à fait différentes de celles qui étaient prévues par ses origines et sa culture. Enfin, une comparaison, voire une opposition s'élabore progressivement entre deux familles, représentatives des deux identités dont le sujet est porteur. Le traitement narratif des aventures du personnage n'est pas étranger à ce processus : certes, la première partie du roman isole l'enfance chinoise de Mo Ying, mais la seconde suscite au contraire un va-et-vient constant entre le voyage initiatique de l'adolescent et l'existence cubaine de l'adulte, puis du vieillard. Cette alternance a deux impacts : elle contribue, d'une part, à creuser l'écart entre l'harmonie de la famille chinoise idéalisée, ancrée dans une culture ancestrale qui met l'art au centre de tout, et une insaisissable identité cubaine qui attire et révulse simultanément le héros ; mais d'autre part, elle entraîne indéniablement un dialogue voire une réflexivité entre les deux cultures ainsi mises en relation.

Nous pouvons donc dans un premier temps aborder distinctement la famille chinoise et la famille cubaine, car elles font respectivement figure de première et deuxième génération. Bien que le récit soit davantage centré sur le personnage de Mo Ying, qui est suivi tout au long du roman dans ses différentes pérégrinations, nous allons voir que le personnel familial joue un rôle plus important que celui de simple encadrant romanesque. Il est tout d'abord possible d'élaborer une typologie de la famille Ying en commençant par la génération des parents du héros, dont la rencontre et le mariage sont racontés dans les premiers chapitres du roman. Le

père, Li Ying, est décrit comme un chanteur d'opéra très célèbre au début du XX[e] siècle, élevé dans l'art et pour l'art :

> Depuis l'âge de cinq ans, tandis que les autres enfants jouaient sur la place du village où il était né (et où il vivait encore avec une longue parentèle d'oncles et tantes, cousins et cousines), ses parents avaient mis toute leur énergie à le faire étudier et briller de sagesse[1] […].

Lorsqu'il rencontre Mei Xuang, il a vingt-sept ans, vit auprès de ses parents et se consacre exclusivement à la musique ; de son côté, Mei a dix-sept ans, est orpheline de mère et vit seule avec son père. Son quotidien est rythmé par des activités de lecture et de copie de manuscrits ; elle aussi a grandi dans un rapport intime à l'art, en particulier au dessin et à la littérature. La rencontre et les sentiments naissants de ces deux êtres sont narrés sous le signe de l'idylle et de l'harmonie mutuelle. Mais davantage que d'en faire un idéal désiré et inaccessible pour la génération suivante, il s'agit pour le récit de mettre en place les germes de l'intrigue à venir. En effet, il est intéressant de noter que l'importance narrative et diégétique que conservent ces deux figures parentales tout au long du roman fait osciller le sous-genre de *La eternidad del instante* entre le roman de formation et le roman généalogique. En effet, si Mo Ying accomplit le voyage qui le conduit de la Chine à Cuba, c'est d'abord et avant tout pour partir à la recherche de son père, qui a quitté son pays au printemps 1919. En outre, nous verrons non seulement que le père est au cœur de la relance de l'action, mais également que la mère et les sœurs, restées seules en Chine, accompliront à leur tour ce voyage : malgré l'expérience du déracinement, qui est l'un des motifs essentiels du roman, la famille chinoise demeure ainsi au cœur du récit.

Comme nous l'avons expliqué plus haut, c'est donc de l'union de deux artistes que naît en 1902, le futur héros, Mo Ying : ses parents et grands-parents, qui l'entourent dès sa naissance, sont les garants d'un art chinois traditionnel et d'une société régie par des mœurs ancestrales. Or, les enfants du couple formé par Mei et Li Ying vont éprouver le basculement de l'éducation et des valeurs qu'on leur a inculquées : certes, ils n'appartiennent pas, comme les jumeaux Bayard et John III Sartoris, à une génération totalement différente de celle de leurs ascendants ; en revanche, ils vont être ceux qui connaîtront les bouleversements à l'origine du passage de la société traditionnelle à la société moderne. Le comportement de Xue Ying, la fille cadette, peut à cet égard traduire la difficile adaptation à cette nouvelle société : évoluant à l'écart du quotidien familial, les yeux bandés, la jeune fille accomplit des exploits physiques, semble se battre contre un invisible adversaire, comme pour exprimer un refus de

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.*, p. 18-19 / *La eternidad del instante, op. cit.*, p. 18 : « Desde los cinco años, mientras los demás niños jugaban en el patio del burgo donde había nacido (y donde todavía vivía con una larga parentela de tíos y primos), sus padres pusieron todo el afán en que estudiara e ilustrara su sabiduría […]. »

la vie telle qu'elle est désormais. Cette attitude peut être rapprochée du mutisme dans lequel s'enferme Mei au départ de son mari, et dans lequel Mo Ying, devenu Maximiliano Megía, vieillard centenaire, termine lui aussi ses jours :

> Cela faisait exactement soixante ans que plus un seul mot ne sortait de sa bouche. Il notait toutes ses pensées sur des cahiers, et il avait déjà amoncelé des tas de carnets de toutes les couleurs et de toutes les tailles[1].

La première étape de la vie de Mo Ying est donc emblématique d'une enfance chinoise rurale au sein d'une famille cultivée. Sa condition de premier né – et de garçon – fait de lui un enfant roi, chéri de tous et initié très tôt aux différents arts. La naissance de sa sœur Xue lui ôte ensuite l'exclusivité affective de ses parents, mais lui confère le rôle de frère aîné, puis d'homme de la maison lors du départ de son père. Si les sœurs de Mo Ying demeurent au second plan, elles demeurent néanmoins, comme le couple parental, présentes dans le récit jusqu'à ce que leur mort soit mentionnée. En outre, toutes deux sont le support de motifs et de symboles qui reflètent le passage d'une société à l'autre, d'un continent à l'autre et d'une langue à l'autre. Si Xue, d'un tempérament farouche et révolté, affiche clairement sa disharmonie à l'égard du monde qui l'entoure et sa préférence pour une vie réglée par les lois plus générales de l'univers, la cadette Irma Cuba représente quant à elle un cas de synthèse positive et d'adaptation réussie. Née en 1918, elle appartient à une autre génération que son frère et sa sœur. Dans ses goûts comme dans ses activités, elle se montre capable d'associer la solitude à la vie en communauté, l'expérience de la nouveauté au respect des coutumes et des traditions. Son prénom lui-même – choisi « car Irma était le prénom le plus souvent mentionné dans ses lettres par Weng Bu Tah le parent émigré dans cette île caribéenne dont le nom, Cuba, était sympathique aux oreilles de Mei Ying[2] » – symbolise l'acceptation à venir d'une nouvelle identité par la famille Ying.

Malgré l'importance que revêt la vie de famille dans la société chinoise traditionnelle, la sédentarité et la domesticité sont l'apanage des femmes, tandis que l'homme doit apprendre à se détacher de son foyer familial pour faire l'expérience du dehors. C'est ainsi qu'en 1914, Mo Ying bénéficie d'une initiation à la vie monastique en suivant son maître, le sage Meng Ting, et en menant une vie ascétique loin des siens, dans la montagne, pendant trois ans. Quelques années plus tard, c'est en direction de Cuba et sur les traces de son père qu'il part, décidant que « cela ne résoudrait que peu de chose ou rien du tout de rester stérilement

[1] *Ibid.*, p. 247 / *Ibid.*, p. 236 : « Hacía hoy exactamente sesenta años que de su boca no salía ni un solo vocablo exceptuando aquel secreto que sopló a su nieta. Anotaba todos sus pensamientos en cuadernos ; ya llevaba montones de libretas de todos los colores y tamaños. »

[2] *Ibid*., p. 80 / *Ibid.*, p. 77 : « […] porque Irma era el nombre que con mayor frecuencia mencionaba en sus cartas Weng Bu Tah, el pariente emigrado a aquella isla caribeña, cuyo nombre, Cuba, sonaba simpático a los oídos de Mei Ying. »

croupir, à attendre jour et nuit un père plus qu'absent, disparu[1]. » Son voyage et son déracinement peuvent s'appréhender à la fois comme une odyssée, contribuant à l'initiation du héros, et comme l'expérience d'un bouleversement identitaire total, qui passe par la rupture avec ses origines. Le changement de nom en est la première manifestation ; il est suivi par l'idéalisation de sa Chine natale, la difficile adaptation dans le pays d'accueil, les échecs successifs essuyés et les réussites insuffisantes. Autrement dit, toute une vie est nécessaire au personnage pour enfin aboutir à la sensation d'avoir acquis une identité « sino-cubaine » :

> Depuis une infinité d'années, Mo Ying se sentait sino-cubain, ce drôle de mot. Cuba était sa seconde patrie. Il ne retournerait pas en Chine, il était trop vieux, il était trop pauvre, et trop cubain pour mourir si loin[2].

Cette identité qui mêle le pays d'origine et le pays d'accueil passe tout d'abord par la formation de nouvelles familles et de nouvelles alliances. Mo Ying est tout d'abord le témoin de la nouvelle vie de son propre père qui, ayant perdu la mémoire, a lui aussi changé de nom, s'est marié à une Cubaine et a engendré de nouveaux enfants. Lorsque sa mère et ses sœurs arrivent à leur tour sur l'île, une famille sino-cubaine se forme, tout en suggérant que bon sang ne saurait mentir : en effet, des affinités se manifestent immédiatement entre le père et le fils aîné, le mari et sa première femme ; la mort de l'épouse cubaine permettra finalement de réunir le couple initial. De son côté, Mo Ying va lui-même se marier et devenir père de famille, mais son mariage désastreux avec Barbara Buttler semble n'être qu'un enchaînement de malheurs : du départ de sa femme à la mauvaise santé de ces enfants, c'est sous le signe de l'échec que Mo Ying accède au statut de chef de famille, comme s'il était impossible pour lui de reproduire à Cuba les principes de la famille chinoise qu'il a tant idéalisée. Cette primauté de la famille chinoise sur la famille cubaine invite à interroger le décalage entre l'équilibre intérieur acquis par le personnage, du fait de sa sagesse et de son expérience, et le déséquilibre du monde dans lequel il vit.

Cependant, on s'aperçoit au fil des pages que la famille cubaine est moins absente que sélectionnée, triée. En effet, malgré l'éloignement de sa femme et de ses enfants, Maximiliano retrouve un nouvel esprit de famille à travers sa fille Yoya. Ainsi, au moment où il n'est plus qu'un vieillard centenaire, la relation qu'il entreprend avec Lola, la fille de Yoya apparaît comme une compensation vis-à-vis de tous les échecs essuyés à Cuba. Lorsqu'il la voit pour la première fois, sa petite-fille lui apparaît comme une preuve de la synthèse possible entre l'identité chinoise et cubaine :

---

[1] *Ibid*., p. 136 / *Ibid.*, p. 129 : « […] poco o nada resolvería con empantanarse inutilizado, en espera día y noche del padre, más que ausente, desaparecido. »
[2] *Ibid*., p. 251 / *Ibid*., p. 240 : « Desde hacía una infinidad de años Mo Ying se sentía un chino-cubano, dicho así en una sola palabra. Cuba era su segunda patria. A China no regresaría, estaba demasiado viejo, era demasiado pobre y demasiado cubano para morir tan lejos. »

> Maximiliano tenta d'imprimer ses traits physiques au fond de ses yeux, pour ne jamais les oublier, car il se dit que ce serait la première et la dernière fois qu'il la verrait : cheveux plats chinois de couleur châtaine, yeux bridés mais clairs, bouche petite comme un bouton de rose prêt à s'ouvrir, nez aplati, peau mate, corps mince et harmonieux, hanches étroites, bras et jambes robustes, longues cuisses et petits pieds[1].

Dans ce portrait, on peut être sensible à l'utilisation de termes précis, comme les adjectifs *« chino »* et *« achinados »*, qui renvoient explicitement au pays natal de Maximiliano. En outre, Lola va être pour son grand-père le moyen et le prétexte de reconstituer son histoire et celle de la famille ; il fera de sa petite-fille la dépositaire de la mémoire familiale. Le mouvement du roman épouse d'ailleurs la remémoration à laquelle se livre le personnage, à l'origine de la rédaction de ses cahiers.

4. En famille ou sans famille : Esternome et Marie-Sophie Laborieux

Dans *Texaco*, la démarche de Patrick Chamoiseau est explicitement chronologique et historique : au fur et à mesure qu'est racontée l'aventure d'Esternome puis celle de Marie-Sophie Laborieux, c'est la longue épopée du peuple martiniquais qui nous est donnée à découvrir ; l'auteur nous aide à en suivre les étapes au moyen des repères chronologiques donnés au début du roman. L'ancrage historique indéniable peut donc en partie rapprocher *Texaco* des aspects généalogiques que nous avons décelés dans les autres romans. En revanche, après avoir décrit la typologie des familles Buendía, Sartoris et Ying, force est de constater que Chamoiseau réduit la famille *a minima* puisqu'il s'agit exclusivement d'une relation verticale incarnée par une filiation unique et excluant les relations horizontales durables : la fratrie est en effet inexistante et les unions sont éphémères. Trois générations d'individus isolés défilent sous nos yeux, égrenées au fil de la diégèse ; nous allons précisément tenter de montrer en quoi le choix d'une famille réduite à sa plus petite unité peut s'avérer fécond pour représenter le contexte précis de *Texaco*.

L'aporie de cette situation familiale se manifeste tout d'abord par la confusion qui demeure quant à l'identité même de la famille à laquelle appartiennent les personnages. On a vu, dans les trois autres romans, à quel point le nom de famille contenait littéralement et symboliquement l'identité des individus. Or, dans *Texaco*, on ne trouve nulle trace d'un nom de famille transmis sur plusieurs générations, puisque les ancêtres des personnages sont des esclaves et que ces derniers, dépourvus d'état civil, étaient traditionnellement baptisés du patronyme de leurs maîtres et possesseurs. Quant au nom de « Laborieux », transmis par

[1] *Ibid*., p. 165 / *Ibid*., p. 155 : « Maximiliano trató de atrapar sus rasgos físicos con la vista, para no olvidarlos nunca, pues se dijo que ésta seria la primera y ultima vez que la vería; pelo lacio chino de color castaño, ojos achinados aunque claros, boca pequeña como un botón de rosa a punto de abrirse, nariz ñata, piel mate, cuerpo delgado pero armonioso, caderas estrechas, brazos y piernas fuertes, muslos largos, pies pequeños. »

Esternome à sa fille, il n'est nullement un héritage familial, mais résulte au contraire du choix indifférent et impatient d'un employé de la mairie de Saint-Pierre lors de l'abolition de l'esclavage en 1848 :

> Après un siècle de queue, mon Esternome et sa Ninon stationnèrent deux secondes devant un secrétaire de mairie à trois yeux. D'un trait d'encre, ce dernier les éjecta de leur vie de savane pour une existence officielle sous les patronymes de Ninon Cléopâtre et d'Esternome Laborieux (parce qu'excédé le secrétaire à plume l'avait trouvé laborieux dans son calcul d'un nom[1]).

Le patronyme n'est donc pas ici le nom du père, il est attribué à la hâte pour des raisons triviales qui provoquent un effet comique, voire burlesque, comme l'illustre le décalage entre la solennité de l'acte (l'accès à une existence officielle) et le comportement teinté de racisme de l'employé qui met fin à la « vie de savane » de deux anciens esclaves. Quant au prénom « Esternome », on peut souligner qu'il laisse entendre l'expression « être le nom » ou « être-nom », ce qui peut symboliser la façon dont le personnage fait corps avec son nom ou pose en lui-même la question du nom[2].

Associée à cet écueil du nom, l'aporie familiale des personnages de *Texaco* s'explique également par l'absence d'ancrage géographique dans un sol familial. La fin du système de la plantation provoque en effet l'errance des nouveaux affranchis ; le père et la fille connaissent essentiellement un nomadisme auquel Marie-Sophie espère mettre fin en construisant sa case dans le quartier de Texaco. Sa volonté d'obtenir un toit bien à elle répond à un désir de sédentarisation, qu'on peut par la suite interpréter comme la quête d'une identité à la fois individuelle et communautaire, après une vie passée de maisons en maisons plus inhospitalières et hostiles les unes que les autres. En effet, avoir une case signifie pour elle avoir une existence, aussi fragile soit-elle, à Texaco :

> Ils me transportèrent trois feuilles de tôle rouillée. Nous les posâmes au-dessus de mon carré de toiles afin de parer le soleil. Nous accorâmes les tôles avec des pierres et deux clous que Pè-Soltène serrait sous sa pillasse pour ces espèces d'urgences. Et c'est ainsi que j'eus ma case. C'était rien, juste un paré-soleil, mai c'était mon ancrage dans l'En-ville. J'entrais moi-même direct dans ce très vieux combat[3].

Dans cet extrait, le contraste entre les conditions misérables de cette installation et l'importance que revêt le résultat aux yeux de Marie-Sophie suscite une valorisation des matériaux qui permettent de fonder, de s'installer. On peut également remarquer que dans le roman, les stratégies de sédentarisation sont le plus souvent l'apanage des femmes : sur ce point, un rapprochement entre *Texaco* et *Cien años de soledad* est donc intéressant, puisque nous avons vu précédemment comment Úrsula refusait de déplacer Macondo après la naissance de son premier enfant.

---

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 144.
[2] La sonorité du prénom de la compagne d'Esternome, Ninon, fait d'ailleurs écho à ce questionnement.
[3] *Ibid.,* p. 381.

L'originalité familiale des personnages de *Texaco* provient également du refus ou de l'impossible idée même de descendance. Au début du roman, la prohibition récurrente *« pas d'enfants d'esclavage »* résonne comme un leitmotiv dans la plantation et reflète le choix des esclaves de ne pas engendrer de progéniture, afin de ne pas contribuer à la prospérité et à la pérennisation du système. Refuser de procréer apparaît en effet comme un moyen efficace d'exprimer tacitement son insoumission. Inversement, une naissance dans la plantation apparaît comme une victoire pour le dominant ; c'est ce qui explique que le béké « dans[e] de contentement autour [du] ventre[1] » de la grand-mère de Marie-Sophie, tandis que le géniteur cherche par de multiples moyens à interrompre la grossesse :

> Il voulut lui faire avaler un vieux thé. Il voulut un jour lui tapoter le ventre. Un autre jour encore, dans un geste de pouvoir et un chant très ancien, il surgit de ses allamandas. Elle sentit, paraît-il, son ventre pris d'hivernage aller en s'abîmant dans une pluie intime. Elle cria ce qui s'appelle crier, se mit en crise sur lui, son ventre protégé dans le creux de ses mains[2].

Le ventre de la femme, sur lequel se focalisent successivement le béké et l'esclave, est ici une manière de représenter de la façon la plus littérale qui soit l'acte de filiation et ses enjeux, respectivement interprétés comme la naissance d'une nouvelle main d'œuvre ou comme la perpétuation de la soumission. À une époque différente, nous verrons comment Marie-Sophie hérite à son tour de ce drame de la grossesse. Elle le résout dans sa jeunesse par de nombreux avortements qui lui évitent de devenir mère dans un monde où tout est lutte, mais qui la privent par la suite de sa fertilité lorsque la maternité est enfin possible et désirée.

Dans les circonstances décrites par le roman, la fondation d'une famille apparaît dès lors impossible, ce qui justifie le fait que le type familial des Laborieux soit si différent de celui des trois autres romans. En revanche, il existe indéniablement une identité familiale fondée sur le lien affectif étroit qui unit les membres de chaque génération et sur la transmission active qui s'opère d'un individu à l'autre. Contrairement à ce qui se passe dans *Sartoris*, par exemple, les actions des descendants se font ici dans le prolongement de celles des prédécesseurs : à travers ces trois portraits successifs de lutteurs, c'est la poursuite d'une œuvre et d'un combat qui est donnée à voir par l'intermédiaire de trois éclairages chronologiques différents. L'héritage familial est donc d'autant plus fort que l'extension familiale est restreinte ; nous allons le voir en proposant un éclairage à partir des personnages du père et de la fille.

[1] *Ibid.,* p. 57.
[2] *Ibid*.

Pour raconter son histoire au Christ-urbaniste[1], l'Informatrice commence par « l'arrivée de [s]on papa sur terre[2] », ce qui la conduit à présenter ses ascendants et à poser les premiers jalons de sa filiation. En effet, « Grand-Papa du cachot » et « Grand-Manman blanchisseuse » sont des figures ancestrales qui vont transmettre sur deux générations la nécessité de mener une lutte ainsi qu'une certaine manière d'aborder l'existence. Bien qu'on apprenne plus tard qu'il est nommé sans doute « Pol », le grand-père de Marie-Sophie n'a pas de nom ; il est présenté comme « l'homme qui mourrait au cachot[3] ». Le portrait physique et moral qu'en fait sa petite-fille qui ne l'a pas connu insiste d'abord sur l'originalité spirituelle de ce personnage :

> C'était un homme-guinée à ce qu'il paraît, tout muet, avec de grands yeux tristes et des poils aux oreilles. […] Seule inquiétude : il ne riait à aucune heure mais souriait aux oiseaux observés à loisir. Et si on lui mandait une parole (car on le sentait un brin spécial), il se levait du pas de sa case en murmurant une messe basse, inaudible toujours[4].

Il est ensuite décrit par rapport au système plantationnaire, comme un travailleur soupçonné d'être un empoisonneur ou un homme de force, un de ces êtres craints par les békés parce qu'ils les croient capables d'ordonner la cessation des grossesses ou des récoltes. L'homme est d'ailleurs jeté au cachot à cause de « son inaudible messe basse » que son maître prend pour « un chant de sorcellerie »[5] ; il y meurt sans avoir cédé à la torture. C'est dans la plantation que se produit la rencontre avec la grand-mère de Marie-Sophie, qui a échappé au travail des champs grâce à une blessure et travaille dans la Grand-case comme blanchisseuse et jardinière. Leurs amours sont racontés de façon à la fois idyllique – l'accent est mis sur l'importance de la nature, sur une compréhension mutuelle muette – et réaliste puisque le couple est destiné à ne pas engendrer d'enfants afin de ne pas perpétuer la condition d'esclaves. Seule la résistance de la blanchisseuse sauve la naissance de son fils, si bien que Marie-Sophie affirme : « brisant dix années de résistance obscure, mon père fut le premier négrillon à naître sur cette habitation[6]. »

Esternome est donc orphelin à la naissance : il ignore même qui est son père jusqu'à ce qu'on sorte enfin le cadavre de ce dernier du cachot. Cette filiation avec un rebelle de la plantation est d'ailleurs mise entre parenthèses pendant l'enfance du personnage, puisque ce dernier se complaît d'abord dans un comportement radicalement opposé à celui de son père. En effet, comme le souligne l'expression « Conquête de la Grand-case » qui intitule cette

[1] L'urbaniste qui est le destinataire premier de l'histoire de Marie-Sophie Laborieux est surnommé « le Christ » par cette dernière. Pour cette raison, nous le nommons « Christ-urbaniste » dans cette thèse.
[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.,* p. 49.
[3] *Ibid*., p. 55
[4] *Ibid*., p. 51.
[5] *Ibid*., p. 52.
[6] *Ibid*., p. 58-59.

section du roman, Esternome se conduit comme un courtisan, soucieux de conserver son statut de « nègre de Grand-case » pour ne pas être envoyé aux champs. D'abord présenté comme un piètre héritier du combat paternel, il va cependant être un témoin et un participant de l'émancipation des esclaves. Il commence par être affranchi en sauvant la vie du béké ; mais c'est seulement lorsqu'il s'éloigne définitivement de la plantation que son héritage familial semble s'activer et se mettre en œuvre. Sa rencontre avec Idoménée rejoue, dans un autre contexte, les amours idylliques de ses parents, malgré le fait que leur union est placée sous le signe de l'interdit – Idoménée, aveugle, vit sous la tutelle de sa sœur jumelle Adrienne et sous la surveillance d'un coq ; en outre, leur âge avancé semble condamner l'union à laquelle ils succombent malgré tout.

Née de parents âgés et de ce fait rapidement orpheline, Marie-Sophie semble pourtant partiellement échapper aux malédictions grâce à son tempérament qui lui permet de résister en toutes circonstances à l'adversité. C'est sur ce personnage que *Texaco* se focalise et que les histoires se structurent : à l'Informatrice d'âge mûr que rencontre le Christ-urbaniste dès l'incipit du roman, succèdent l'enfant, l'adolescente et la « femme-matador ». En outre, l'héritière du grand-père du cachot devient dès sa naissance le symbole d'une communauté, puisque tout le quartier des Misérables s'implique lors de sa naissance :

> Ce fut un contentement : ces gens à cheveux blancs attendaient une marmaille ! … Et ce fut le bébé de l'ensemble du Quartier. J'eus avant même de naître une charge de papas, et autant de manmans. On s'occupa de mon Esternome, on mignonna mon Idoménée. […] Mon nombril fut enterré à l'entrée de la case et mon nom fut consigné sur les registres de la mairie sans une année-savane. On me donna baptême à la grande cathédrale. Et je connus l'école à la cour Perrinon[1].

Cette autre famille, destinée à remplacer la famille biologique, est rappelée de façon récurrente et joue un rôle de premier plan dans la rude existence de Marie-Sophie. Cette dernière fait rapidement l'expérience de la solitude : dépourvue de frères et sœurs, elle assiste rapidement à la mort de sa mère, puis à l'extinction progressive de son père, demeuré inconsolable. À la mort d'Esternome, Marie-Sophie fait alors l'expérience des familles des autres. Envoyée de maison en maison en qualité de domestique ou de bonne d'enfant, elle s'intègre au cercle familial – comme chez Monsieur Gros-Joseph, qui l'initie même à la lecture – ou y subit au contraire des abus liés à la faiblesse de sa position – notamment dans la maison de Monsieur Alcibiade. Ces épreuves lui permettent par la suite d'asseoir son autorité de « femme-matador » dans un monde où la lutte est dirigée par les femmes, parce que ces dernières sont les seules susceptibles d'élaborer un projet sur le long terme, tandis que les hommes s'en tiennent à des états provisoires. Cette obligation de faire sans les hommes, ou de les remplacer, condamne Marie-Sophie à renoncer à la maternité : dans son cas, la

[1] *Ibid*., p. 241.

construction d'une famille ne peut s'accomplir en même temps que la lutte pour le quartier de Texaco. Ce qu'on peut ainsi voir, c'est que Marie-Sophie, tout en ne prolongeant pas l'identité familiale par une descendance, renforce néanmoins son ascendance par l'héritage de lutte qu'elle endosse, mais aussi qu'elle élargit ce combat familial à l'échelle de toute une communauté. On peut ainsi se demander si Patrick Chamoiseau, tout en minimalisant la notion de famille, n'explore pas en fait d'autres possibilités de famille et d'identité familiale, qui prennent dans le roman la forme d'une communauté réunie autour d'un projet commun ; autrement dit, dans *Texaco*, font finalement famille tous ceux qui luttent ensemble.

C. Les familles romanesques face aux modèles sociologiques

Si on confronte ces quatre typologies familiales aux grands modèles sociologiques présentés au début de ce chapitre, il est indéniable que des écarts, voire des oppositions s'observent. Bien souvent, les logiques romanesques modifient, altèrent et dépassent l'ordre décrit par la sociologie de la famille. Dans cette perspective, pour analyser ces bouleversements et mesurer quelle peut être la spécificité du roman face au traitement sociologique de la famille, nous allons procéder de façon inversée, en nous demandant à quel modèle chacun des groupes domestiques présentés dans les romans devrait – hors-fiction – s'apparenter.

1. Marie-Sophie et Esternome Laborieux : une famille atypique

Ce raisonnement nous impose un constat : la famille décrite par Patrick Chamoiseau dans *Texaco* échappe à plus d'un titre à tous les modèles sociologiques. Présentant un noyau réduit *a minima*, elle demeure inclassable : son faible nombre de membres l'écarte d'emblée des deux premiers groupes domestiques, ne lui laissant que la possibilité de s'approcher du groupe le plus restreint, celui de la famille conjugale. Mais là encore, on peut voir que la famille Laborieux échappe à ce troisième modèle, du fait de son absence de développement horizontal et de la discontinuité de son développement vertical : non seulement il n'existe ni alliance conjugale durable (le grand-père de Marie-Sophie meurt au cachot, Idoménée s'éteint pendant son enfance), ni fratrie, mais encore, l'héritage et la filiation ne s'opèrent qu'à deux reprises et s'achèvent avec Marie-Sophie – cette dernière ne se marie pas et n'a pas non plus de descendants.

Cet atypisme familial par rapport aux modèles sociologiques n'est pas étonnant si on considère le contexte martiniquais. Comme l'explique Dominique Chancé, l'idée de roman

familial antillais n'existe lui-même pas, « parce que la réalité ne s'y prêterait pas, les structures de la famille étant bien distinctes de celles du monde occidental[1] ». En outre, comme nous avons pu l'évoquer dans la typologie, cette particularité familiale s'explique par la résistance du père d'Esternome dans le contexte de la plantation, une résistance à la procréation qu'il partage avec d'autres esclaves : « Les hommes de force disaient *Pas d'enfants d'esclavage*, et les femmes n'offraient que des matrices crépusculaires aux soleils de la vie[2]. » On pourrait aller plus loin en interrogeant la possibilité de parler de paternité dans le cadre d'un système esclavagiste : le père d'un esclave ne peut être considéré comme tel que si l'on réduit le terme à son sens biologique, tandis que seul le maître exerce la fonction d'autorité première – en plus d'avoir des droits sur le rejeton.

Autrement dit, la condition d'esclave compromet, voire annule le fonctionnement de la filiation. On peut en trouver une illustration au début de *Texaco*, lorsque le jeune Esternome intrigue pour conserver sa place dans la Grand-case. D'un point de vue social, il ne souffre pas de l'absence de son père biologique puisqu'il est, contrairement à la plupart des esclaves, admis dans la maison de la véritable figure patriarcale, celle du béké. Ce n'est que lorsqu'il découvre avec horreur la dépouille de son géniteur, sortie du cachot, qu'il prend conscience simultanément de sa filiation et de la signification de son existence sur l'habitation : pour cette raison, « il décida de fuir cette bitation de merde, d'abandonner ces champs, de ne plus voir ces cannes, et d'obtenir la liberté de sa vieille manman[3] ».

Nous avons également pu remarquer que les définitions sociologiques des groupes domestiques concordent sur l'importance attribuée à l'espace familial, c'est-à-dire à la fois à l'habitation et à l'ensemble du patrimoine qui se transmettent de génération en génération. Cette topographie familiale est décrite par la sociologue Anne Muxel comme le socle de la mémoire collective :

> L'esprit de ces lieux remarquables, tel qu'il transparaît dans la mémoire, veut dire l'esprit de la famille, en présente les qualités comme les particularités. Habitudes et habitus, contraintes et projets s'y devinent. Ils donnent à ces lieux plus qu'une ambiance, un sens dont les paramètres sociologiques peuvent être décryptés[4].

Or, à ces définitions de la famille comme patrimoine à partager, hériter et transmettre, s'oppose le nomadisme de Marie-Sophie et d'Esternome, une vie faite de logements

[1] Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, *op. cit*., p. 258. Dominique Chancé ajoute que « le modèle de cette famille antillaise est donné par Joseph Zobel dans *Rue Cases-Nègres* qui tient lieu de roman familial antillais : un enfant sans père élevé par sa grand-mère, tandis que la mère-enfant est partie à la ville. » (*Ibid*.)
[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op.cit*., p. 49.
[3] *Ibid.*, p. 69.
[4] Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, coll. « Essais et Recherches », 1996, p. 56.

d'emprunts et de situations temporaires. Cette impossible sédentarisation contribue donc elle aussi à éloigner les Laborieux de la définition d'un groupe domestique traditionnel.

En définitive, on pourrait donc dire que Patrick Chamoiseau nous met face à un contre-modèle familial qui s'analyse d'abord comme un échec, tant les deux personnages accumulent les déceptions familiales et sentimentales. Il y a d'abord Ninon, une figure d'épouse potentielle pour Esternome. Étant elle-même fille de « l'Africaine », elle aurait pu donner son lignage à un enfant, tout en garantissant le souvenir des origines des esclaves ; mais Esternome la soupçonne de faire exprès de ne pas tomber enceinte. Quant à la vie sentimentale de Marie-Sophie, elle se présente comme le résultat du décalage entre des grossesses non désirées de jeunesse et une maternité impossible à atteindre quelques années plus tard. La stérilité la prive par exemple d'une relation durable avec Nelta, le nègre docker :

> J'aurais pu retenir Nelta avec un négrillon. Je le voyais s'émouvoir des enfants d'à côté, leur ramener de l'En-ville une douce pâtisserie, un roulement à bille, un cerclage de barrique avec lesquels ils jouaient. Quand Nelta déchargeait en moi, je sentais bien que c'était comme on plante (ou qu'on arrose) avec l'idée du fruit. Il surveillait mon ventre qui ne s'éveillait pas, il touchait (en parlant d'autre chose) mes tétés qui jamais n'annonçaient de saison. Je connus cette misère de vouloir lui donner son négrillon, son ancrage, l'amener à nous construire une belle case-fibrociment avec les billets destinés à son rêve. Mais rien ne se fit jamais[1].

Comme le souligne la juxtaposition des substantifs « négrillon » et « ancrage », la stérilité de Marie-Sophie condamne sa relation avec Nelta, qui finit par lui préférer son rêve de voyage.

Ces échecs successifs font des deux Laborieux des exclus, des marginaux, une situation qui les expose à la violence de l'extérieur – à celle de l'histoire pour Esternome, à celle des hommes pour Marie-Sophie. En outre, leur atypisme est d'autant plus souligné qu'ils gravitent autour de familles plus puissantes. Le couple d'esclaves s'oppose radicalement à la famille du béké qui, avec sa Dame et ses enfants, incarne un modèle domestique traditionnel et patriarcal. Ensuite, dans les différentes maisons où travaille Marie-Sophie, on retrouve également des familles étendues, notamment celle de Monsieur Gros-Joseph, dans laquelle l'héroïne s'occupe des enfants. La confrontation avec d'autres structures familiales renforce la marginalisation des Laborieux ; en revanche, au moment de la lutte pour le quartier de Texaco, les modèles sociologiques identifiables s'estompent pour ne laisser observer que des cas de familles décomposées ou atypiques – toujours du point de vue de la sociologie de la famille. Aux côtés de Marie-Sophie, se tiennent en effet des femmes seules, plus accablées les unes que les autres par l'infortune : d'abord, Péloponèse Marcelle, mère de six enfants et abandonnée par Qualidor pour une veuve fortunée ; ensuite, Eugénie Labourace, défendant sa progéniture contre un mari alcoolique et incestueux ; enfin, Sonore, mère de sept enfants, qui

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.,* p. 345.

ne sait même pas si elle est veuve ou non… Ces figures féminines sont à la tête de pauvres tableaux familiaux qui ont en commun de montrer ostensiblement la désertion des hommes. Ainsi peut-on affirmer que dans *Texaco*, les fonctions de résistance et de survie sont des attributs essentiellement féminins, ce que Marie-Sophie résume en ces termes pour son propre cas, mais qui peut s'appliquer facilement à ses compagnes du quartier : « mon allant était décidé, car il fallait être *décidée*, marcher décidée, avancer décidée, en sorte de congédier la moindre hésitation[1]. » Associée au champ lexical du mouvement, la répétition invite ici à comprendre « décider » au sens étymologique de « détacher en coupant » ; autrement dit, il s'agit pour l'héroïne de se séparer de tout ce qui pourrait entraver sa progression, quitte à avancer seule.

2. Familles Buendía et Sartoris : des familles étendues en réduction progressive

Notre étude typologique a montré que deux familles devraient en principe s'inscrire dans le modèle de la famille étendue et patriarcale : les Sartoris et les Buendía. Ces deux familles présentent de nombreux points communs dans leur structure et leur fonctionnement, lesquels correspondent à des critères du type reconnu par les sociologues comme étant le modèle familial le plus large. Tout d'abord, on peut les rattacher au modèle de la famille indivise et étendue puisque leurs personnages habitent dans la maison familiale construite par leurs ancêtres et y demeurent souvent après leur mariage. Dans *Sartoris*, on apprend que Bayard III habitait à Memphis avec sa femme, mais qu'au moment de partir à la guerre, il a installé Caroline, alors enceinte, dans son ancienne chambre d'enfant, ce qui renoue avec le modèle de l'espace partagé de la famille étendue. Après la guerre, lorsqu'il se remarie avec Narcissa Benbow, il se réinstalle également chez les Sartoris avec son épouse, et c'est là que naît leur enfant. Narcissa finit même par ne vivre qu'avec Miss Jenny, suite à la mort de Bayard II et la fuite de Bayard III. Ainsi, c'est la vieille demoiselle qui permet à l'enfant de Narcissa d'être tout de même intégré dans la lignée des Sartoris, parce qu'elle reconnaît en lui les caractéristiques de ses ascendants. Elle affirme en effet à son sujet : « c'est un vrai Sartoris […] mais d'un modèle amélioré. Il n'a pas leur air farouche. Je crois que c'était le nom qui y faisait. Nous avons bien fait de l'appeler Johnny[2]. »

Ces exemples peuvent être rapprochés de la façon dont les couples mariés demeurent sous le toit des Buendía dans *Cien años de soledad*. C'est d'abord le cas d'Aureliano et de sa très

[1] *Ibid.*, p. 349.
[2] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 339 / *Sartoris, op. cit.*, p. 296 : « "He's a Sartoris, all right", Miss Jenny said, "but an improved model. He hasn't got that wild look of 'em. I believe it was the name. Bayard. We did well to name him Johnny". »

jeune épouse Remedios, qui s'installent « dans une chambrette voisine de l'atelier, qu'elle avait ornée des poupées et des jouets de son enfance encore toute proche[1] ». Cela se produit ensuite lorsqu'Aureliano Segundo épouse Fernanda[2]. Conformément au fonctionnement des familles étendues, ces deux couples cohabitent avec des parents plus âgés (José Arcadio Buendía, Úrsula), des célibataires (Amaranta, José Arcadio Segundo) et des veufs (Aureliano, Sainte-Sophie de Piété). La même cohabitation se produit d'ailleurs dans *Sartoris*, où Narcissa et Bayard III vivent entourés de Bayard II et de Miss Jenny, respectivement veufs et beaucoup plus âgés qu'eux.

Le modèle familial auquel appartiennent les Buendía et les Sartoris est donc très éloigné du modèle conjugal moderne de la famille occidentale, ce qui s'explique par le contexte spatio-temporel précis dans lequel ces deux romans s'inscrivent et sur lequel nous reviendrons dans la deuxième partie de ce chapitre. Il en résulte une dimension familiale fortement patrilinéaire : seuls les mâles perpétuent la lignée au sein de la demeure familiale ; la famille maternelle et la famille par alliance ne suscitent que peu d'intérêt. C'est ce qui explique par exemple que les Moscote soient éclipsés du récit après le mariage de Remedios – seul le père, du fait de son rôle politique et de son lien avec Aureliano Buendía, conserve provisoirement quelque importance dans le récit.

Bien évidemment, la suprématie familiale des Sartoris et des Buendía va de pair avec leur notoriété sociale. Fondateurs de Macondo, prospères et respectés, José Arcadio et Úrsula ont posé les jalons d'une famille puissante dont l'autorité n'est ni discutée, ni concurrencée : ils garantissent la protection et le respect de ceux avec qui ils contractent une alliance. Ainsi par exemple, suite à l'exécution de son concubin Arcadio, Sainte-Sophie de Piété se réfugie avec ses enfants auprès des Buendía alors qu'elle n'a elle-même aucun lien avec eux. De même, Fernanda, qui a reçu une éducation de reine mais dont la famille est ruinée, peut enfin exercer son autorité une fois installée dans la maison de Macondo. Chez Faulkner, le prestige attaché au nom des Sartoris ne cesse d'être rappelé par les anciens, à commencer par les domestiques noirs qui vivent au service de la famille depuis plusieurs générations. Dans la nouvelle « There was a queen », publiée quelques années après *Sartoris*, Elnora affirme ainsi, dans le but de dénigrer Narcissa, devenue Sartoris par alliance : « Etre né Sartoris ou bien être né ici

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 110 / *Cien años de soledad, op. cit.,* p. 107 : « Se había instalado con su esposo en una alcoba cercana al taller, que decoró con las muñecas y juguetes de su infancia reciente ».
[2] Nous ne comptons pas Amaranta Úrsula et Gaston, car ces derniers s'installent dans la maison au moment où les autres membres de la famille sont morts, ce qui se distingue du critère de cohabitation.

ou ailleurs, c'est pas ce qu'on *est*, c'est ce qu'on *fait*[1]. » Le même personnage affirme un peu plus loin son souci de séparer les catégories sociales : « Je dis qu'une chose, que les bien-nés restent avec les bien-nés et que ceux qui ne sont pas bien nés en fassent autant[2]. » Le fait que ce soit la domestique noire qui revendique cette distinction est tout à fait révélateur de la façon dont la hiérarchie a été intégrée ; en outre, la gloire du nom Sartoris rejaillit sur ce personnage qui s'avère être la fille illégitime du colonel John Sartoris. Ainsi, ces exemples montrent bien que les deux familles incarnent une vision traditionnelle du groupe domestique étendu, dans lequel l'identité familiale – à commencer par le nom de famille – est une garantie de protection et de reconnaissance sociale.

Cependant, nous constatons que dans *Sartoris* comme dans *Cien años de soledad*, le récit décrit un développement perturbé de la famille étendue. Plus précisément, il montre comment les deux groupes domestiques évoluent progressivement vers un modèle plus restreint, qui pourrait faire penser à celui de la famille souche, à la différence près que dans ces deux cas, la sélection de l'unique héritier n'est pas faite par le père : elle est imposée par les circonstances, l'héritier en question étant de fait le seul survivant ou le seul candidat convenable à la succession. Il est donc important de préciser d'emblée que dans les deux cas, le changement n'est pas dû à la description d'une évolution générale de la famille, qui s'appuierait sur un souci de description sociologique de la part des auteurs, mais bien à un ensemble de facteurs qui touchent ces deux familles romanesques et que nous tenterons d'exposer.

Dans la famille Sartoris, le nombre de morts restreint considérablement la maisonnée, au point de ne plus donner d'exemple d'une cohabitation à la fois horizontale et verticale de ses membres. D'une part, la mort de John III fait de son frère jumeau l'unique héritier masculin de la famille et efface la possibilité d'une cohabitation de deux couples de la même génération dans la maison – Narcissa et Bayard III sont ainsi définitivement les seuls héritiers du nom, de la maison et de la fortune des Sartoris. D'autre part, la mort prématurée de John II et de Lucy Sartoris, les parents des jumeaux, produit dans l'arbre généalogique un vide que le roman laisse béant ; il faut attendre que Bayard II ouvre un vieux coffre rangé dans le grenier pour apprendre qu'en 1901, « son fils John avait succombé à la fièvre jaune et aux suites d'une ancienne blessure faite par une balle espagnole[3]. » Il s'agit donc d'une souche décimée, d'une famille sur le déclin et d'une lignée en voie d'extinction. Bien que la famille Sartoris demeure *stricto sensu* une famille étendue, puisque l'ensemble de ses membres vit dans la même

[1] William Faulkner, « Il était une reine » [1933], in *Nouvelles,* Édition établie par François Pitavy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 822.
[2] *Ibid.*, p. 824.
[3] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 83 / *Sartoris, op. cit.,* p. 86 : « The chest had not been opened since 1901, when his son John had succumbed to yellow fever and an old Spanish bullet-wound. »

maison, cet état se traduit par l'exhibition du vide et du néant dans les liens et les relations. Aussi, les Sartoris semblent vivre davantage à la manière de la famille souche, c'est-à-dire avec un seul héritier par génération, même si ce dernier n'a pas fait l'objet d'un choix excluant d'autres héritiers potentiels. Toute concurrence masculine est en effet abolie par la mort des membres masculins de la lignée ; et même le dernier fils, Benbow, pourtant orphelin de père et donc partiellement coupé de l'héritage des Sartoris, a la garantie d'être le seul dépositaire, puisque son père meurt le jour de sa naissance et que le premier enfant de Bayard III est mort au moment de venir au monde. Cette omniprésence de la mort infléchit l'héritage, mais affecte aussi l'autorité patriarcale, puisque la seule figure susceptible de l'incarner est Bayard II et que ce dernier est décrit dès l'incipit du roman comme un vieillard taciturne et introverti, ne vivant plus qu'au milieu de ses souvenirs et de ses objets d'antan.

Nous constatons un processus analogue chez Gabriel García Márquez, dans la mesure où seul un représentant de chaque génération poursuit la perpétuation de la lignée – les autres membres de la famille demeurent célibataires, sans enfants ou meurent prématurément. En outre, à la différence de *Sartoris*, la description de sept générations successives de Buendía permet de vérifier cette observation dans le temps. En effet, à l'exception de José Arcadio et d'Aureliano qui engendrent chacun au moins un fils, la famille ne se perpétue que par le concours d'un seul rejeton par fratrie – Arcadio, Aureliano Segundo, et enfin Meme. Au fil des générations, se répètent ainsi des motifs incompatibles avec la procréation, qui éclairent quelque peu la situation de la famille. Du côté des personnages féminins, le conflit entre la tentation incestueuse et l'idéalisation de la pureté rend par exemple inaccessible Amaranta, qui attire vainement ses neveux, éconduit ses prétendants et finit par mourir vierge. L'excessive beauté de Remedios-la-belle la rend quant à elle dangereuse, et il faut attendre plusieurs accidents pour que la famille comprenne que malgré son peu d'intérêt pour les hommes, elle « exhalait un souffle troublant, dont chaque bouffée mettait les gens au supplice, et qui demeurait perceptible plusieurs heures après qu'elle fut passée[1] ». Quant aux personnages masculins, on peut, entre autres, distinguer ceux qui provoquent la mort autour d'eux – c'est le cas du colonel Aureliano Buendía, dont tous les fils connaissent une fin tragique – et ceux qui, torturés par leur désir incestueux, sont incapables d'accéder à la paternité – comme Aureliano José et le dernier José Arcadio, obsédés par l'image d'Amaranta.

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 263 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 265 : « […] soltaba un halito de perturbación, una ráfaga de tormento, que seguía siendo perceptible varias horas después de que ella había pasado. »

L'absence de descendance chez les Buendía s'explique également par les choix individuels de certains personnages, qui engagent des ruptures avec leur famille. L'infériorité sociale et les mœurs légères de Pilar Ternera l'empêchent d'être admise dans le cercle des Buendía – son intégration est définitivement compromise une fois qu'elle a mis au monde deux fils illégitimes. De même, le mariage jugé scandaleux de José Arcadio et Rebeca pousse ces derniers à aller s'installer dans une autre maison, et semble même les condamner à n'avoir pas de descendants. On remarque enfin, comme chez les Sartoris, que la réduction de la famille se manifeste aussi bien sur le plan vertical que sur le plan horizontal. Les figures patriarcales sont ainsi rapidement évincées ou affaiblies : José Arcadio Buendía termine ses jours dans la solitude, sous son châtaigner ; le colonel Aureliano voit tous ses fils se faire tuer ; Arcadio meurt exécuté... Seul Aureliano Segundo a la possibilité de jouer son rôle de père, mais il n'en choisit que certains aspects plaisants et laisse à son épouse Fernanda le soin d'assurer les véritables fonctions d'autorité parentale – tout comme le vieux Bayard délègue ce rôle à Miss Jenny.

Dans un cas comme dans l'autre, une version éminemment réduite de la famille étendue s'impose donc et fait demeurer les Sartoris et les Buendía dans un entre-deux ; les autres classifications sociologiques s'avèrent impropres pour décrire leur fonctionnement. Des pistes peuvent néanmoins être ébauchées pour comprendre les ressorts de l'empêchement de la filiation et le déclin familial qui en découle. L'exposé et l'analyse de ces hypothèses feront l'objet d'un développement ultérieur, mais nous pouvons déjà, en guise d'amorce, avancer que dans le cas de Faulkner, l'échec de la famille est lié d'une part aux relations familiales déficientes entre les membres, d'autre part à une fatalité qui pèse sur les Sartoris en particulier, et sur les héros faulknériens en général. Un phénomène analogue peut être décelé dans la souche des Buendía : l'illégitimité et la tentation incestueuse, par exemple, révèlent simultanément les vices des personnages et le poids d'un destin inexorable qui condamne la famille à une progéniture monstrueuse. Ces premiers jalons nous inviteront donc à interroger l'idée selon laquelle chacune de ces deux familles exhibe la fin d'un monde en décrivant l'extinction d'une souche familiale.

3. L'expérience de l'évolution familiale dans *La eternidad del instante*

Un phénomène différent se produit dans le roman de Zoé Valdés, en raison du vaste parcours spatio-temporel qui s'avère propice à l'exposition de grands bouleversements familiaux. Le récit se déroule en effet sur un peu plus d'un siècle, puisqu'il débute un peu avant la naissance de Mo Ying avec la rencontre de ses parents, et s'achève après la mort de

ce personnage centenaire. Bien que sa durée diégétique soit comparable à celle de *Cien años de soledad*, *La eternidad del instante* prend une direction différente. En effet, nous venons de voir que ce n'est ni à l'évolution historique ni à l'évolution sociale qu'il faut attribuer la réduction du groupe domestique formé par les Buendía. En revanche, dans le cas de la famille de Mo Ying, le changement de culture, de société et de mœurs est tout à fait significatif ; à ce titre, l'existence de cette famille s'appréhende au sens figuré et au sens propre comme une traversée historique et géographique du XX^{e} siècle. Le motif du voyage est omniprésent dans l'économie romanesque de *La eternidad del instante*, et c'est sans doute là que se situe la différence avec *Cien años de soledad* : tandis que l'histoire des Buendía se déroule exclusivement à Macondo, la narration épouse ici le déplacement géographique des personnages, depuis la Chine jusqu'à Cuba, ce qui provoque plusieurs modifications dans la structure familiale. À la différence de ce qui se produit dans les autres romans de notre corpus, on assiste alors non seulement à un phénomène de réduction de la famille – dû, là encore, à de multiples facteurs – mais également au passage d'une première famille à une autre famille, c'est-à-dire à une modernisation familiale. Pour observer cette évolution, nous pouvons nous placer du point de vue de Mo Ying, qui présente l'intérêt d'être à la fois l'acteur et le témoin critique des différentes modalités familiales du roman. En outre, contrairement aux personnages respectivement chinois et cubains, Mo Ying est celui dont le parcours est le plus exploité par la narration : c'est donc à partir de ce personnage que nous allons tenter de retracer les grandes étapes et les grands modèles de la structure familiale.

Nous pouvons constater que dès les premiers chapitres qui se déroulent en Chine, le modèle familial représenté n'est pas celui de la famille étendue. Nous observons tout d'abord l'absence de parents autres que ceux du cercle restreint : contrairement à *Sartoris* ou à *Cien años de soledad*, les figures d'oncles, de tantes ou de cousins n'apparaissent pas dans le récit, à l'exception de l'apparition ponctuelle de Zhu Bu Tah, un cousin germain de Li Ying. Ensuite, malgré une proximité indéniable avec leurs parents respectifs, Mei Xuang et Li Ying ne vivent pas avec la famille de l'époux. Cette absence de vie commune constitue le critère essentiel qui éloigne de la famille étendue, puisque celui de l'héritage ne fonctionne pas – Li Ying et Mei étant tous deux enfants uniques, la question du choix de l'héritier ne se pose pas. Ainsi, lorsque Li Ying propose à sa femme d'inviter son père à vivre avec eux, ce n'est pas pour respecter une tradition de famille étendue, mais pour offrir une solution à Mei qui s'inquiète de laisser M. Xuang, demeuré veuf, vivre seul. En outre, le mariage est appréhendé comme une étape marquant la fin d'une première vie familiale. On a en effet l'impression qu'avant le mariage, les parents de Li Ying, inquiets du peu d'expérience amoureuse de leur fils, s'efforcent de lui inculquer des principes conjugaux, afin qu'il puisse débuter

correctement sa nouvelle vie d'époux : « Un opéra s'achève chaque soir ou trois soirs après, mon fils ; tu répètes la même chose à chaque fois, avec intensité, avec émotion… Une femme, tu dois l'aimer toujours de façon différente et lui faire croire que tu l'aimes toujours pareillement[1]. » De la même façon, M. Xuang s'oppose à la promesse solennelle de Mei de ne jamais l'abandonner, en lui rappelant les liens immuables qui les unissent : « Nous ne serons jamais loin l'un de l'autre, la mort même ne pourra pas nous séparer. Mon âme est dans la tienne et la tienne dans la mienne[2]. »

De fait, on pourrait être tenté de qualifier d'emblée le foyer des Ying de famille conjugale, mais plusieurs arguments nous dirigent plutôt du côté de la famille souche – sachant que la famille correspondra plus tard au groupe conjugal. Le premier concerne à nouveau les grands-parents, qui, pendant la crise que traverse le pays, se retrouvent à la charge de leurs enfants. Lorsque Mo Ying rentre de son voyage avec le sage Meng Ting, il apprend que ses grands-parents sont morts et que sa famille a dû vendre bon nombre d'objets précieux pour pouvoir les nourrir, ce qui montre que le groupe domestique est encore proche des critères de solidarité et de cohabitation propres au modèle traditionnel de la famille souche. En outre, le rôle de médiation assuré par les parents lors de la rencontre de Li Ying et Mei Xuang prouve bien qu'il s'agit d'un système matrimonial encore très traditionnel. Le père de Li Ying est par exemple chargé d'enquêter sur la famille de la jeune fille ; il incombe ensuite au père de Mei d'annoncer à cette dernière les intentions du jeune homme. Son enthousiasme est révélateur de l'importance que revêt la nouvelle pour lui :

> Oh, ma fille, j'ai une excellente nouvelle à te donner ! Le grand Li Ying désire faire ta connaissance ! Hier soir il t'a vue et s'est épris de toi ! Son père a pris des renseignements sur nous ! Son père, un éditeur, un grand poète ! Figure-toi, c'est une famille avec une très bonne situation. Ils possèdent un théâtre[3] !

La modalité exclamative traduit l'exaltation du père, et la succession de sujets (Li Ying, son père, sa famille) souligne à quel point le mariage ne concerne pas deux êtres, mais l'avenir des deux familles. Aussi peut-on dire que le mélange, dans les chapitres chinois, entre la description de la naissance de sentiments véritables et celle de l'organisation de la rencontre situe la famille dans un modèle encore marqué par la tradition du mariage arrangé. Dans le roman, ce motif est associé à la description d'us et coutumes encore analogues à ceux des

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.,* p. 24-25 / *La eternidad del instante, op. cit.,* p. 24 : « Una ópera acaba cada noche o tres noches después, hijo ; repites lo mismo cada vez, con intensidad, con emoción… A una mujer debes quererla siempre de forma diferente y hacerle creer que la quieres siempre igual. »
[2] *Ibid.*, p. 34 / *Ibid.*, p. 33 : « Nunca estaremos lejos uno del otro, ni la muerte podrá separarnos. Mi alma esta en la tuya y la tuya en la mía. »
[3] *Ibid*., p. 33-34 / *Ibid.* : « ¡Oh, hija mía, tengo una excelente noticia que darte! ¡El gran Li Ying desea conocerte ! !Anoche te vio y quedo prendado de ti ! ¡Su padre ha ha estado informándose sobre nosotros ! ¡Su padre, un editor, un gran poeta! Figúrate, ¡son una familia de muy buena posición. ! ¡Poseen un teatro! »

familles traditionnelles. On peut notamment penser à l'importance religieuse accordée au culte des ancêtres : la première chose que fait par exemple Mo Ying à son retour est de se prosterner devant les urnes de ses défunts pour « consacr[er] à ses ancêtres plusieurs minutes infinies de méditation[1]. »

Ces divers éléments ne font cependant pas de la famille Ying une famille traditionnelle au sens que nous avons employé pour parler des familles Sartoris et Buendía. De même que nous avons vu précédemment ce qui empêchait de parler de cette famille comme d'une famille étendue, nous pouvons ajouter une autre raison : le fait que la dimension patrilinéaire et patriarcale soit peu marquée dans *La eternidad del instante*. Tout d'abord, il n'y a aucune hiérarchie d'importance entre les familles maternelle et paternelle. Ensuite, aussi bien dans le couple que dans la vie quotidienne, les femmes jouent un rôle de premier plan. Enfin, les enfants occupent une place très importante : ils sont choyés de tous, ont droit à la parole, et l'espace familial apparaît comme un cadre tout à fait propice à leur épanouissement.

À l'issue de son premier voyage, Mo Ying observe de grands changements : non seulement ses grands-parents sont morts, mais son père attend la naissance du troisième enfant pour quitter la Chine. À partir de là, le groupe domestique va se trouver modifié par le départ de Li Ying, qui confère à son fils aîné un nouveau rôle dans le foyer. Voyant Mei Ying, s'isoler et sombrer dans le mutisme, le sage Meng Ting suggère ensuite à Mo Ying de s'en aller à son tour, afin de forcer sa mère à recouvrer ses fonctions familiales :

> Si tu pars, elle devra s'occuper à nouveau de tes sœurs, et cela redonnera un sens à sa vie. Tant que tu seras, toi, le seul support familial, elle s'appuiera sur cette poutre maîtresse que tu es devenu, elle glissera sur elle jusqu'à tomber, et ne se relèvera pas, elle ne se relèvera plus jamais. Evite que cela se produise[2].

Une fois Mo Ying parti, le foyer devient donc exclusivement féminin. Mais la plus grande évolution de la famille chinoise a lieu au moment où tous ses membres se retrouvent à La Havane : Li Ying, qui s'appelle à présent Mario Fong, a perdu la mémoire, s'est remarié et a eu de nouveaux enfants ; il retrouve sans le savoir sa première famille : d'abord son fils, devenu Maximiliano Megía, puis sa femme et ses deux filles. Malgré l'impossibilité de dire la vérité et de ranimer les souvenirs du père, les personnages parviennent à reconstruire un ordre familial en acceptant la nouvelle vie de Li Ying. Fondée sur le secret et le *modus vivendi,* cette famille se présente sociologiquement comme une transition entre le modèle de la famille

[1] *Ibid.*, p. 75 / *Ibid*., p. 72 : « […] dedicó a sus ancestros infinitos minutos de meditación. »
[2] *Ibid.*, p. 116-117 / *Ibid*., p. 112 : « Si tú te vas, ella deberá ocuparse nuevamente de tus hermanas, y eso volverá a darle un sentido a su vida. Mientras seas tú el único soporte familiar, ella se recostara a esa viga en la que te has transformado, resbalara por ella, hasta caer y no se levantara, ya no se levantara nunca más. Evita que eso suceda. »

souche traditionnelle et celui d'une famille moderne, comprenant décompositions et recompositions.

À Cuba, au contraire, Mo Ying fait lui-même l'expérience d'une famille bien différente de celle qu'il a connue. Il épouse en effet une jeune irlandaise, Barbara Buttler, avec qui il a plusieurs enfants, avant que cette dernière ne le quitte pour se lancer dans le théâtre. Leur mariage est un échec à tous points de vue puisque Maximiliano ne parvient pas inculquer à ses enfants l'éducation qu'il préconise. Le divorce, la séparation d'avec ses fils, puis la vieillesse solitaire du personnage donnent l'image d'une famille moderne faible, parce que sans attaches solides, insuffisante et vouée à un dénouement tragique. Aussi peut-on avoir l'impression que Maximiliano subit l'expérience contraire de son enfance en Chine, ce qui reviendrait à valoriser la famille chinoise aux dépens de la famille cubaine. Mais à la fin du roman, les retrouvailles avec sa fille Yoya et la relation qui se noue avec sa petite-fille Lola renouvellent l'espoir que l'on peut avoir dans cette famille moderne, déchirée puis recomposée. De la même façon, la réconciliation tacite entre Maximiliano et son ex-femme donne l'impression qu'il est malgré tout possible de « faire famille », même si cette dernière n'est dorénavant plus intangible.

En définitive, on peut donc affirmer qu'on assiste surtout à une expérience de l'évolution morale, sociale et culturelle de la famille. Nombreuses sont les évolutions, mais des constantes demeurent dans le modèle conjugal moderne, telles que le lien fort qui unit les grands-parents et les enfants. Dans la dernière partie du roman, cette relation est symbolisée par la transmission des cahiers contenant l'enfance chinoise et le voyage épique de Mo Ying, devenu Maximiliano Megía.

À l'issue de la typologie puis de la réflexion sur la spécificité de chaque roman face au traitement sociologique de la famille, nous pouvons donc conclure que les quatre familles présentées échappent en grande partie aux modèles établis ; les crises familiales ainsi que les dysfonctionnements internes qui conduisent au délitement généalogique feront l'objet d'un développement ultérieur[1]. Nous avons également observé que des facteurs historiques de poids, tels que l'esclavage et le système plantationnaire, les deux guerres mondiales, la migration économique et les bouleversements socioculturels avaient un impact majeur sur le fonctionnement ainsi que le devenir de ces familles. Pour cette raison, la partie qui va suivre

[1] Nous renvoyons au premier chapitre de la deuxième partie de cette thèse, intitulé « Relations familiales et dysfonctionnements familiaux ».

s'attachera à présenter le contexte caribéen précis dans lequel s'inscrivent respectivement les quatre romans.

II. L'ancrage familial dans un contexte spatio-temporel commun et spécifique : visages de l'histoire caribéenne

Dans l'essai intitulé *La isla que se repite*, Antonio Benítez Rojo prend pour fil conducteur de son propos les difficultés auxquelles se heurte toute définition de l'espace caribéen. Son constat initial est celui de la diversité, la Grande Caraïbe s'appréhendant comme « un ensemble de nations américaines aux expériences coloniales distinctes, qui parlent des langues distinctes mais qui sont regroupées sous une même dénomination[1] ». Un peu plus loin, cet auteur définit le métissage non pas comme une synthèse, mais comme une « concentration de différences[2] », ce qui montre bien qu'il ne privilégie pas le syncrétisme aux irréductibles spécificités. Tout l'enjeu de son ouvrage consiste à justifier par des causes historiques cette impossible définition, en étudiant notamment l'exemple du système de la plantation.

Nous utilisons ici cette référence à Antonio Benítez Rojo comme une mise en garde, afin de ne pas chercher à gommer les contrastes et les dissonances. Pour respecter la dimension résolument protéiforme de l'espace caribéen, nous allons précisément nous attacher à retracer les contextes spécifiques de chaque roman de notre corpus, comme autant de visages de l'histoire caribéenne.

A. Faulkner et l'histoire du Sud

Installés dans le fictif comté de Jefferson, les Sartoris font figure de pionniers du Sud romancé par William Faulkner : de génération en génération, la famille comprend des propriétaires terriens, des banquiers, des fondateurs du chemin de fer de la région, ainsi que des combattants de la guerre de Sécession et de la Première Guerre mondiale. Ces premiers éléments ancrent nettement cette famille fictive dans son histoire ainsi que dans le contexte

[1] Nous traduisons : « […] un número de naciones americanas con experiencias coloniales distintas, que hablan lenguas distintas, pero que son agrupadas bajo una misma denominación. » Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite, op. cit*., p. 15.
[2] Nous traduisons littéralement l'expression « una concentración de diferencias ». *Ibid.,* p. 43.

sudiste de son époque. Plus précisément, Jean Harzic affirme que les deux générations de Sartoris incarnent respectivement deux mondes et deux temps :

> Celui de Bayard, le présent, est celui où les valeurs traditionnelles du Sud américain s'effilochent. Celui du colonel Sartoris, au contraire, brille d'un éclat légendaire. On voit s'amorcer ici une opposition entre le Mal, symbolisé par le Présent, et le Bien, représenté par le Passé[1].

D'emblée, cette famille faulknérienne se situe donc au carrefour entre le mythe sudiste, sa réalité et sa réinterprétation. *Sartoris* est en effet indissociable d'une histoire, d'un lieu et d'une culture spécifiques. Bien que la diégèse du roman se déroule immédiatement après la guerre de 1914, un retour en arrière s'avère nécessaire car la narration aussi bien que les personnages font sans cesse référence au Sud d'antan. Ce qu'on appelle *« South »* correspond géographiquement au Sud-Est des États-Unis, plus particulièrement aux onze États qui ont fait sécession avant la guerre civile[2]. Le Mississippi natal de Faulkner, région des champs de coton, farouchement rurale et ségrégationniste, est l'un des États les plus pauvres ; dans l'œuvre de Faulkner, le lieu fictif de Jefferson renvoie certainement à la ville d'Oxford[3], même si le romancier fait surtout référence au Sud dans son ensemble.

Dans les descriptions que proposent les historiens et géographes, la vie dans le Sud au début du XX^e^ siècle est fréquemment associée à un climat de chaleur profonde et écrasante, ainsi qu'à un mode de vie encore rural. Faulkner reprend à son compte cette idée, dans la mesure où les familles qu'il campe résident à plus ou moins grande distance de la ville, mais demeurent surtout installées à la campagne. Ce Sud est d'abord économiquement dominé par les planteurs qui détiennent l'essentiel de la richesse et dont la prospérité est déterminée par l'exportation des produits cultivés en direction de l'Europe : le tabac, le riz, et surtout le coton. L'économie sudiste a ainsi longtemps reposé sur l'organisation plantationnaire ainsi que sur l'esclavage, phénomènes communs à toute l'aire caribéenne. Comme cela s'est produit dans le Nouveau Monde, cette organisation s'explique d'abord par un besoin de main d'œuvre, puis se poursuit pour des raisons économiques évidentes. Michel Bandry affirme en effet que le système des plantations était particulièrement propice aux régions sudistes dans la mesure où « il permettait la production à grande échelle d'une main-d'œuvre abondante et peu qualifiée travaillant dans des conditions climatiques souvent pénibles[4]. » Au sein de ce système, les Noirs constituent une ressource unique, du fait de leur force et de leur

[1] Jean Harzic, *Faulkner : Présence littéraire*, Paris, Bordas, 1973, p. 45-46.
[2] Les onze États sont les suivants : Caroline du Sud, Géorgie, Alabama, Mississippi, Louisiane, Virginie, Caroline du Nord, Tennessee, Floride, Arkansas et Texas. Il faut ajouter à cette liste le Kentucky, bien que ce dernier n'ait pas fait sécession.
[3] « Il est évident que la ville imaginaire de Jefferson est issue d'une image composite dans laquelle Oxford occupe la plus grande place. » Jean Rouberol, *L'esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner*, *op. cit.,* p. 42.
[4] Michel Bandry, *Le Sud*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Histoire régionale des États-Unis », 1992, p. 45.

soumission ; ils sont d'ailleurs fréquemment intégrés au sein des familles de planteurs afin d'éviter les éventuelles tentations de sabotage ou de rébellion.

En outre, cet esclavage à des fins économiques trouve une justification morale dans la religion. Le paganisme des Africains devient en effet le premier prétexte de la servitude à vie. Ce premier argument religieux est renforcé par les spécificités de la religion sudiste, qui se distingue des autres cultes chrétiens à majorité protestante par plusieurs prises de position extrêmes – notamment le fait d'imposer une interprétation littérale de la Bible, la vision manichéenne du monde comme lieu de la lutte entre le bien et le mal, et le rejet les théories de l'évolution au profit de la thèse de la création de l'univers telle qu'elle est décrite dans la Genèse. Éminemment conservatrice, la religion sudiste a donc permis à la société de « défendre l'institution particulière comme une forme sociale voulue par le créateur[1] » ; c'est ainsi que « l'esclavage des Noirs devint un statut héréditaire et racial, alors que la servitude blanche disparaissait totalement de la région[2]. »

Comme nous le verrons avec la famille Strother, la question des Noirs demeure très problématique chez Faulkner, et c'est en cela que ses romans témoignent d'une profonde ambiguïté. En effet, face à la réalité de l'esclavage, Jacques Goimard montre que les plantations sudistes accordent aux Noirs des conditions de vie moins misérables qu'en Amérique latine ou dans les Antilles anglaises :

> Dans les plantations américaines typiques, peu étendues et où le maître résidait avec sa famille, les liens affectifs entre le maître et l'esclave, la coutume, l'intérêt même rendaient les relations d'homme à homme peu conformes à l'esprit ou même à la lettre de la loi. Chaque plantation étant en elle-même un royaume, bien des choses dépendaient de la tonalité morale donnée par le maître ou plutôt, disait-on généralement, par la maîtresse[3].

Notons tout de même que cette nuance concerne essentiellement les esclaves qui entrent dans le cercle domestique, notamment la *mammy* et l'*uncle*, que l'on retrouve chez Faulkner à travers les personnages de Simon et Elnora Strother dans *Sartoris*, ou encore Roskus et Dilsey dans *The Sound and The Fury*.

L'étude du Sud faulknérien ne peut faire l'économie d'un épisode à la fois fondateur et destructeur de son histoire : celui de la guerre de Sécession, avec la défaite sudiste qui en découle, mais qui est paradoxalement présentée sous l'angle de l'héroïsme. Nous proposons ici d'en résumer brièvement les grandes étapes. En février 1861, sept États sudistes font sécession et forment une Confédération des États-Unis d'Amérique présidée par Jefferson Davis ; le mouvement est initié par la Caroline du Sud, puis rapidement suivi par le

[1] *Ibid.*, p. 10-11.
[2] Jacques Goimard, *Le Sud au temps de Scarlett*, Paris, Hachette, coll. « Âges d'Or et Réalités », 1966, p. 110.
[3] *Ibid.*, p. 112.

Mississippi, la Floride, l'Alabama, la Géorgie, la Louisiane et le Texas. Ceux-ci sont motivés par une raison principale : ils voient la sécession comme l'unique moyen de marquer leur distinction d'identité suite à l'élection d'Abraham Lincoln, connu pour son antiesclavagisme[1]. Dès les premiers combats, la lutte s'avère cependant inégale, le Sud étant handicapé par son économie insuffisamment diverse et sa dépendance à l'exportation. De même sur le plan militaire, bien que l'armée sudiste, connue pour ses célèbres officiers, semble supérieure, il s'agit surtout d'un trompe-l'œil : comme le Sud ne présente en fait aucune véritable stratégie – son seul objectif étant de défendre son territoire –, les Confédérés ne peuvent espérer la victoire qu'en menant une guerre rapide. Le conflit aboutit dès lors à une défaite sudiste et les vaincus sombrent dans le chaos ; le Sud demeurera longtemps très en retard par rapport au reste du pays, notamment dans les domaines de la culture et de l'éducation.

Paradoxalement, cette défaite militaire n'a pas brisé les illusions des sudistes ; au contraire, elle a souvent contribué à « renforcer le mythe[2] ». En effet, davantage qu'une histoire, il existe un mythe du *Old South* :

> Le Vieux Sud tel que le voit l'imagination populaire est une création du folklore. Pour l'Américain moyen, qu'il soit du Nord ou du Sud, c'est le pays du soleil éternel, avec ses plantations de coton et de tabac sans limites, ses habitations uniformément somptueuses aux colonnes blanches et éclatantes, ses chênes verts, énormes, festonnés de mousse, ses Noirs grattant au banjo ou chantant dans la nuit, ses femmes d'une beauté enchanteresse, ses messieurs aux manières irréprochables et au charme irrésistible, ses petites filles noires au large sourire, ses oncles Tom pleins de déférence[3].

L'existence de ce mythe permet de comprendre le poids des valeurs et des attitudes sociales qui caractérisent le mieux l'esprit sudiste. Ces dernières apparaissent en particulier dans les représentations archétypales du gentilhomme et de la dame :

> une courtoisie raffinée, une attitude chevaleresque, pour archaïque qu'elle paraisse, à l'égard de la femme, un sens délicieux de l'hospitalité, le goût de la conversation cultivée comme un art, l'entraînement aux vertus guerrières, telles que l'ardeur à se porter au combat dès que son pays était menacé, la bravoure et l'endurance devant l'adversité[4].

Le profond romantisme de la terre sudiste a également engendré le personnage du « Hamlet sudiste », dont nous verrons les résurgences à travers des personnages comme Horace Benbow et Bayard III[5].

Comme nous l'avons rappelé en introduction, bien que *Sartoris* ait été publié en 1929, le projet initial de Faulkner, intitulé *Flags in the Dust*, date de 1927. Cette période correspond à

[1] Etienne de Planchard rappelle néanmoins que Lincoln, dans sa riposte, agit « non pour abolir l'esclavage mais pour réintégrer les sept États dans la Fédération. » *Le Sud américain : histoire, mythe et réalité*, Paris, Ellipses, 2001, p. 55.
[2] *Ibid.*, p. 11.
[3] Jacques Goimard, *Le Sud au temps de Scarlett, op. cit.*, p. 35.
[4] *Ibid.*, p. 91.
[5] Voir la troisième partie de l'ouvrage de Jean Rouberol, consacrée aux archétypes sudistes.

un moment de basculement dont les conséquences se poursuivent dans les années 30. Après l'euphorie des années folles, la crise de 1929 frappe de plein fouet les Américains ; abattu par la Grande Dépression, le pays subit une crise sans pareille dont les séquelles sociales sont profondes. La genèse de *Sartoris* se situe donc dans un contexte de profondes perturbations. Plus précisément, le cadre historique du roman correspond à celui du Mississippi après la Première Guerre mondiale, ce qui permet d'observer d'emblée l'importance du motif de la guerre pour Faulkner. Jean Rouberol évoque les liens profonds qui existent, pour le romancier, entre la Guerre Civile et les conflits suivants, qu'il interprète comme un retour du même. Il affirme par exemple :

> toute l'attitude des jumeaux Sartoris est celle de héros romantiques frustrés d'une guerre pour laquelle ils sont nés trop tard ; ils la retrouvent dans des combats aériens qui sont encore des tournois et des duels, où l'avion devient un prolongement métaphorique du cheval, et où Richthofen, Boelcke et Guynemer sont des réincarnations de Jeb Stuart, Stonewall Jackson ou Nathan B. Forrest[1].

De fait, la Grande Guerre concrétise la réconciliation des Sudistes avec le reste de la nation, ce qui se manifeste par leur mobilisation et leur important effort de guerre : la fibre patriotique semble s'être réveillée. Les années de guerre sont prospères, et dès l'après-guerre, on peut estimer que le Sud fait son entrée dans le monde économique moderne : en effet, la population urbaine s'accroît autour de villes dynamiques, vivant de l'industrie ou du tertiaire ; la région s'intègre ainsi progressivement au rythme du pays et contribue au développement industriel de l'électricité, du pétrole et de la chimie ; les chemins de fer et l'automobile permettent également au tourisme de se développer. Cependant, cet accès à la modernité n'efface pas certains aspects spécifiques sudistes qui demeurent. La persistance d'un conformisme étouffant et le poids du fondamentalisme religieux et social continuent notamment d'entretenir l'image d'une région arriérée. L'obscurantisme du Sud se manifeste par exemple dans son acharnement raciste et ségrégationniste, qui s'illustre par le succès du Klux Klux Klan, dont les membres approchent les 8 millions en 1925. Foncièrement raciste, le Klan s'attaque non seulement aux Noirs, mais également à tous ceux qui menacent la propriété : syndicalistes, grévistes, enquêteurs… Cette organisation ségrégationniste symbolise l'archaïsme encore persistant de la région sudiste.

Citons une dernière fois, pour conclure, Jean Rouberol : « Tout homme qui naît dans le Sud est le dépositaire d'un héritage qu'il peut revendiquer ou renier, dont il peut être fier ou

[1] Jean Rouberol, *L'esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner*, *op. cit.,* p. 99.

honteux, mais auquel il ne peut échapper[1]. » C'est dans cette perspective que nous appréhenderons Faulkner, ses personnages et leur territoire.

B. La Colombie, entre histoire du XX^e siècle et histoire du passé

Dans *Cien años de soledad*, la volonté de rendre le temps imprécis est attestée par l'absence de dates. Les rares indices temporels dont dispose le lecteur sont anecdotiques et donnés comme en passant ; ainsi apprenons-nous, par exemple, que le corsaire Francis Drake a attaqué Ríohacha à l'époque des arrières grands-parents d'Úrsula et José Arcadio Buendía – soit au XVI^e siècle. Cependant, la confusion temporelle n'empêche pas Gabriel García Márquez de réécrire certains éléments du passé colombien ; leur présentation va ainsi nous permettre d'éclairer le contexte national et régional du roman.

Parmi les grands événements politiques que le pays a connus, l'enjeu national majeur demeure l'affrontement permanent entre les deux principaux camps. Comme l'affirme Gerald Martin, « la Colombie est bien le seul pays où, à la fin du XIX^e siècle, la bataille des élections générales n'opposait encore que deux partis traditionnels, le libéral et le conservateur, sans qu'un autre adversaire ait pu se faire durablement une place entre eux[2]. » Cette lutte fratricide entre les héritiers spirituels du *Libertador* Simón Bolivar et ceux de Francisco de Paula Santander provoque une série de guerres civiles dont la plus sanglante, celle dite des « Mille Jours » (1899-1902), cause 10 000 morts.

Pour comprendre les origines de ce conflit, il faut remonter jusqu'au processus de *Regeneración*[3] qui engendre une réaction sans appel de la part des libéraux : conscients qu'on est en train de les exclure du pouvoir, ces derniers refusent de se plier aux nouvelles institutions. Le premier soulèvement libéral a lieu en janvier 1896 ; il constitue pour le nouveau pouvoir un sérieux signal d'alarme. En octobre 1899, débute la guerre des Mille jours, suite à une opportunité politique : les libéraux, menés par le général Rafael Uribe Uribe, profitent des divisions internes du camp conservateur pour agir. Il s'agit d'un conflit national assez bref, mais prolongé par des combats régionaux et locaux particulièrement violents[4]. La

[1] *Ibid*., p. 12.
[2] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez. Une vie,* [2008], trad. Marie-France Girod, Alice Pétillot et Dominique Letellier, Paris, Grasset, 2009, p. 28.
[3] Il s'agit d'un mouvement de rénovation des institutions et de la vie politique, qui vise à défaire tout ce que les libéraux avaient mis en place.
[4] Jean-Pierre Minaudier les résume en ces termes : « des destructions massives, des expropriations, des enrôlements forcés, une inflation désastreuse, la ruine du commerce extérieur : jamais la haine entre les partis

guerre des Mille jours s'achève du fait de l'épuisement des combattants ; les États-Unis, inquiets pour leurs intérêts à Panama, jouent un rôle non négligeable dans la cessation du conflit. Son achèvement est officialisé par la signature du traité de Neerlandia en novembre 1902, stipulant que les libéraux renoncent à la lutte armée, qu'ils obtiennent en échange une amnistie et que leurs journaux peuvent à nouveau être publiés.

La Colombie sort extrêmement appauvrie de ce conflit. Dans *Cien años de soledad*, cette guerre perdue d'avance par le parti libéral – parce que les ressources de leurs adversaires sont bien supérieures aux siennes – est incarnée par les inutiles et coûteuses campagnes du colonel Aureliano Buendía, lequel « fut à l'origine de trente-deux soulèvements armés et autant de fois vaincu[1] ». L'opposition entre conservateurs et libéraux va néanmoins continuer à structurer l'histoire politique de la Colombie au XX^e^ siècle. Les conservateurs exercent en effet leur pouvoir jusque dans les années 1930 ; de ce fait, le pays est essentiellement contrôlé par une élite de propriétaires d'haciendas, politiciens et hommes d'affaires. Après le retour au gouvernement des libéraux, le parti conservateur revient ensuite entre 1947 et le milieu des années 1950.

D'autres événements du XX^e^ siècle méritent d'être mentionnés pour mieux comprendre la situation de Macondo, notamment l'épisode romanesque narrant la grève ouvrière et sa répression sanglante, qui s'inspire fortement du massacre des ouvriers qui s'est produit à la fin des années 1920 dans la région de Ciénaga[2]. L'auteur reprend chaque étape de cet épisode traumatisant pour la Colombie, évoquant d'abord les débuts de la culture de la banane, à la fin de XIX^e^ siècle. Il retrace ensuite l'arrivée des « *gringos* » – traduit en français par le substantif péjoratif « *amerlock* » –, l'installation de la compagnie bananière et la transformation du village qui s'ensuit. Enfin, il intègre dans son univers romanesque la grève massive de 1927, ses conséquences sanglantes, puis le départ de la compagnie, lequel s'est réellement produit en 1928.

Ce mouvement social concerne les ouvriers de la *United Fruit Company*, une compagnie américaine qui s'est installée dans la région de Santa Marta en 1899 et qui se consacre à l'installation de plantations de bananes. Cette compagnie jouit d'une grande influence dans un contexte d'après-guerre favorable en Colombie. Son installation déclenche l'arrivée de

---

n'avait été si profonde et n'avait eu de conséquences si funestes. » *Histoire de la Colombie. De la conquête à nos jours*, Paris, L'Harmattan, coll. « Horizons Amériques Latines », 1992, p. 193.

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 127 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 125 : « […] promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. »

[2] Eduardo Posada Carbó affirme que depuis la publication du roman, « la huelga de 1928 […] se convirtió en un hito de la historia laboral colombiana. » *El Caribe colombiano. Una historia regional (1970-1950)*, Bogotá, El Ancora Editores, 1998, p. 119.

nombreux immigrants qui viennent travailler dans les bananeraies ou monter de petits négoces. Un endroit comme Aracataca, le village natal de l'auteur, passe ainsi de quelques centaines d'habitants en 1900 à presque 10 000 à la fin des années 1920. Commence alors cet âge d'or au cours duquel tout s'achète, bien que la ville demeure scindée en deux parties – les Américains se sont en effet installés de l'autre côté de la voie ferrée. Le mois de novembre 1928 marque le début des revendications des ouvriers agricoles ; des milliers de grévistes conduisent le gouvernement conservateur à faire venir des soldats à Santa Marta. En décembre, 3000 ouvriers agricoles manifestent à Ciénaga. Ce mouvement de masse s'achève par un bain de sang : les statistiques officielles annoncent neuf morts et trois blessés, tandis que les plus révoltés parlent de plus d'un millier de morts. Les jours qui suivent, l'armée et les conservateurs s'attachent à réécrire l'histoire, faisant l'éloge de l'attitude irréprochable des soldats et obligeant tous les notables locaux, dont le grand-père de García Márquez, Nicolás, à participer à ces témoignages.

Suite à cet épisode, les libéraux, à force d'actions, finissent par revenir au gouvernement en 1930. Pendant la Seconde Guerre mondiale, la situation s'améliore ensuite quelque peu ; la Colombie connaît une période de stabilité politique et peut enfin se consacrer à son développement économique, avec notamment la construction de routes, l'exploitation des gisements de pétrole et la culture du café. Cependant, tout bascule à nouveau le 9 avril 1948 : l'assassinat de Jorge Eliécer Gaitán, un libéral radical extrêmement populaire, déclenche une sanglante révolte contre le gouvernement conservateur à Bogotá ainsi que dans les principales villes du pays. Ce leader charismatique avait connu une montée extraordinaire : Gerald Martin le décrit comme « le héros du prolétariat montant et d'une grande partie des classes moyennes et inférieures des villes en plein développement[1] ». La révolte déclenchée, appelée le *Bogotazo*, est décrite comme une série de feux et de pillages. Gabriel García Márquez, qui est alors étudiant à Bogotá, voit la pension de famille où il réside brûlée, son université fermée et partout l'état de siège décrété.

L'insurrection populaire, réprimée en trois jours, cause au moins 1 500 morts ainsi que 20 000 blessés. Dans cette atmosphère, la campagne électorale de 1949 est ainsi particulièrement violente, et l'arrivée au pouvoir du conservateur Gómez Castro en 1950 relance la guerre civile – c'est le début de *la Violencia*, qui ne s'achève qu'en 1960. Le 13 juin 1953, le général Gustavo Rojas Pinilla s'empare du pouvoir. En amnistiant les guérilleros, il permet de rétablir une paix relative. Cependant, la dérive dictatoriale provoque rapidement l'opposition des deux partis, et le chef politique est renversé par une junte

[1] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez. Une vie, op. cit.*, p. 124.

militaire en 1957. Une trêve finit par se conclure entre les libéraux et les conservateurs, qui décident de procéder à une alternance systématique pendant seize ans, espérant ainsi enrayer la violence politique. Néanmoins, en dix ans, la *Violencia* a fait environ 300 000 victimes.

C'est donc dans un contexte sociopolitique mouvementé et sanglant que s'inscrit l'histoire de la famille de Gabriel García Márquez ; sans y faire directement référence, *Cien años de soledad* porte la trace de ces plaies colombiennes encore vives.

C. Chine et Cuba : quand l'histoire traverse l'océan

Composé de deux parties respectivement intitulées *« Nacer »* et *« Vivir »*, *La eternidad del instante* se construit également autour de deux cadres spatio-temporels. La diégèse commence dans le bourg de Yaan, situé dans la province montagneuse de Sichuan au Centre-Ouest de la Chine, puis se poursuit à Cuba, dans le *barrio chino* de La Havane. Dans la deuxième partie, la narration est entrecoupée d'analepses qui relatent le long voyage de Mo Ying jusqu'à la capitale cubaine. Les éléments de repérage qui vont suivre sont destinés à éclairer le contexte historique, culturel et social chinois et cubain, afin de mesurer comment l'histoire de Mo Ying, aussi épique et imaginaire soit-elle, s'inspire également des causes similaires qui ont conduit les Chinois à émigrer vers les Amériques, et qui ont provoqué une rencontre entre ces deux cultures.

Bien qu'elle commence un peu avant cette date et que le récit y fasse ensuite quelques incursions pendant le voyage de Mo Ying, la partie chinoise de *La eternidad del instante* se déroule essentiellement de la naissance du personnage principal, en avril 1902, jusqu'à son départ pour les Amériques. Les cahiers destinés à Lola font coïncider ce départ avec la mort de Sun Yat-sen le 12 mars 1925, mais la narration met en doute cette information[1]. L'incertitude de cette date suggère ici que le processus de remémoration auquel se livre Mo Ying dans ses dernières années se heurte à « la chronologie tourbillonnante des faits[2] », responsable de l'oubli et de la déformation.

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.*, p. 175 : « Son grand-père, Mo Ying, avait quitté le foyer de ses parents et de ses frère et sœur […] le jour même où était mort le président provisoire Sun Yat-sen, un 12 mars, l'an 1923 ou 1925. Ce fut peut-être avant, en 1922, et elle ne saurait jamais pourquoi il s'était inventé l'histoire de la mort de Sun Yat-sen. » / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 164 : « Su abuelo, Mo Ying, había partido del hogar de sus padres y de sus hermanas […] el mismo día en que murió el presidente provisional Sun Yat Sen, un doce de marzo del año 1923, o 1925. Quizá fue antes, en 1922, y no sabría por qué se había inventado lo de la muerte de Sun Yat Sen. »

[2] *Ibid.* / *Ibid.*, p. 165 : « […] la cronología huracanada de los acontecimientos ».

Au moment de quitter la Chine le premier, en 1919, le père du personnage principal, Li Ying esquisse un triste tableau de la situation de son pays, évoquant successivement « l'obsédante prolifération des partis politiques », la « tragique dépendance de la Chine envers l'étranger », « l'usure matérielle et morale de la population », et enfin « la corruption de l'art et de la tradition »[1]. Pour comprendre les troubles qui agitent la Chine à cette époque, il faut rappeler que le pays connaît une fin de XIX^{e} siècle marquée par les rivalités entre puissances, ce qui s'illustre notamment dans la guerre contre le Japon qui aboutit à une défaite chinoise en 1895. En outre, après un XVIII^{e} siècle considéré comme un véritable âge d'or, la Chine subit une crise de l'ordre traditionnel qui se manifeste par la déstabilisation des campagnes et l'affaiblissement du pouvoir central. Le début du XX^{e} siècle hérite et prolonge ce contexte troublé dans lequel le pays entreprend de se moderniser : c'est le début de l'industrialisation, qui remplace l'organisation professionnelle antérieure et transforme le paysage social. Cette modernisation chinoise est très mal vécue par les personnages de *La eternidad del instante* qui en craignent les conséquences. Les grands-parents de Mo Ying, qui prédisent d'emblée l'impact néfaste de l'industrie occidentale sur le marché chinois, figurent effectivement parmi les premiers touchés par ces transformations économiques et sociales, du fait de leurs activités exclusivement artisanales et artistiques. La famille Ying, jusque-là prospère, se voit ainsi contrainte de vendre successivement le théâtre, l'imprimerie, et la librairie qu'ils possédaient.

En octobre 1911, la Révolution détruit l'unité impériale et relance la crise politique : la Chine sombre alors dans un chaos qui dure jusqu'en 1927. Durant cette période, ni la République (1911-1913), ni la dictature (1913-1916), ni l'anarchie militaire (1916-1917) ne parviennent à s'installer durablement dans le pays. Brièvement mentionnée par les personnages du roman, la Première Guerre mondiale semble suivie de loin par la Chine : en automne 1914, le sage Meng Ting apprend ainsi à son disciple Mo Ying que « depuis le mois d'août, en France, dans un endroit appelé Lorraine, une guerre avait commencé. Une autre guerre[2]. » En revanche, la narration évoque plus précisément le 4 mai 1919, date à laquelle s'est produit un mouvement de révolte étudiante en réaction aux négociations que la Chine mène à ce moment-là avec le Japon. Si cet épisode est présenté comme l'élément déclencheur du départ de Li Ying, c'est parce que ce dernier se sent définitivement exilé dans son propre pays : il n'éprouve plus la sensation d'appartenir à la Chine, ni à une classe sociale, ni à un groupe de pensée. La posture de témoin en retrait des désastres de l'histoire fonctionne

[1] *Ibid.*, p. 84-85 / *Ibid.*, p. 81 : « la obsesiva proliferación de partidos políticos », « esa trágica dependencia respecto al extranjero de China », « el desgaste material y moral de la población », « la corrupción del arte y la tradición ».

[2] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.,* p. 69. / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 67 : « […] desde el mes de agosto, en Francia, en un sitio llamado Lorena, había comenzado una guerra. Otra guerra. »

comme un leitmotiv dans le roman, mais les familles Ying et Xuang ressassent essentiellement la crise chinoise en évoquant son impact sur la culture. Li Ying l'assimile par exemple à la fin d'une certaine conception de l'art, déplorant la mort du « langage dessiné et chanté » au profit de « la vulgarité, le langage parlé »[1]. Chanteur d'opéra connu pour son interprétation de rôles féminins, il est lui-même congédié et remplacé par des jeunes filles, ce qui symbolise de la disparition des anciennes formes artistiques.

De fait, dans le roman de Zoé Valdés, la famille de Mo Ying, ne cherche guère à s'adapter à l'ère nouvelle dans laquelle la Chine s'engage ; elle revendique au contraire une culture et des valeurs fondées sur un rapport gratuit au savoir et à la sagesse. D'un point de vue social, cette famille n'appartient ni à la bourgeoisie ni au prolétariat : ses valeurs sont nobles et dépourvues de toute matérialité – l'argent est notamment objet de mépris – et son attachement aux coutumes et aux traditions est variable. Par exemple, les membres de la famille ne respectent pas l'ancien rituel qui exigeait à tout prix une vie de famille clanique et l'engendrement d'enfants mâles, alors que ces deux traditions sont encore courantes dans la Chine des années 1920. Malgré leur respect de la morale et de la religion, ils font également preuve d'une certaine modernité en ce qui concerne les mœurs et les rapports entre les hommes et les femmes. Ainsi, le mariage initial du roman n'aboutit nullement à la soumission de Mei à son époux, les rapports familiaux sont dépourvus du rituel de respect qu'une bru doit témoigner à sa belle-famille, et l'union matrimoniale n'apparaît pas comme le transfert de la jeune fille d'une famille à l'autre[2]. C'est là, semble-t-il, le signe de l'appartenance de cette famille à un milieu intellectuel émancipé du cloisonnement moral et social. En outre, la morale des familles Ying et Xuang est moins nourrie de préceptes moraux que de l'amour de l'art et de la sagesse. Li Ying et son épouse incarnent tous deux un certain rapport à l'art qui est à la fois inné et hérité de leurs parents ; à leur tour, ils initient très tôt leur fils aux sciences et à la spiritualité – Mo Ying n'a en effet que douze ans lorsqu'ils l'envoient dans la montagne avec son maître pour faire sa première expérience spirituelle. C'est donc en raison de tout ce patrimoine intellectuel que la famille souffre des changements qui surviennent en Chine et qui menacent aussi bien leur mode de vie que leur éthique.

[1] *Ibid.*, p. 76 / *Ibid.*, p. 74 : « ¡Abajo el lenguaje dibujado y cantado! ¡Arriba la vulgaridad, el lenguaje hablado ! »

[2] Pour un texte témoignant au contraire du poids de ces traditions dans la Chine du début du XX^e^ siècle, voir le roman de Pearl Buck, *Vent d'Est, Vent d'Ouest*, publié en 1930. La narratrice décrit notamment comment le mariage signifie pour une jeune fille la rupture avec sa famille d'origine et la soumission aux « vénérables » de sa nouvelle parentèle.

Lorsqu'il quitte la Chine en 1919, Li Ying participe à « la nombreuse émigration cantonaise, celle des coolies à destination de l'Amérique[1]. » À Cuba, ce phénomène migratoire commence dans les années 1840, lorsqu'arrivent les premiers *contratados* asiatiques, poussés par la famine et les conflits politiques. Dans un contexte d'abolition progressive de l'esclavage et de fin de la traite négrière, les immigrés Chinois représentent pour les anciens esclavagistes une main d'œuvre bon marché tout à fait bienvenue : ces derniers les embauchent dans de misérables conditions, par l'intermédiaire d'un contrat qui avance le prix du voyage – la dette étant censée être remboursée par les premiers salaires[2]. Dans *Case à Chine*, publié trois ans après *La eternidad del instante*, l'écrivain martiniquais Raphaël Confiant témoigne lui aussi de cette facette de l'histoire américaine dans un roman où, comme l'indiquent quelques lignes programmatiques, « il sera question de trois lignées de natif-natals de l'Empire du milieu, échappés en l'Autre Bord du monde (cela qui porte le beau nom d'Amérique) et les chienneries que leur inventa le destin[3]. » Le traitement que subit le personnage principal du roman, Chen-Sang, dès son arrivée à la Martinique, apparaît comme une résurgence du bateau négrier. À son arrivée, en effet,

> Chen-Sang fut jeté dans les champs de canne à sucre de l'Habitation Petite Poterie. Jeté tout bonnement ! Car il n'y a pas d'autre mot pour décrire, au terme de quatre mois de voyage en haute mer, à travers pas moins de trois océans, la précipitation avec laquelle l'équipage fit débarquer sa cargaison de coolies indiens et chinois sur les quais de Fort-de-France, l'empressement avec lequel les officiers des douanes vérifièrent leur contrat de travail et la hâte avec laquelle on les sépara, sans même leur permettre de brocanter un au revoir[4] […].

Ce système qui favorise le néo-esclavagisme est interdit en 1877, mais la vague migratoire ne cesse pas pour autant. En effet, l'arrivée massive des Chinois, dans l'espoir d'une vie meilleure, se poursuit dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle dans les régions de plantations, à un moment où l'Amérique est elle-même agitée par de nombreux conflits. C'est ainsi qu'à Cuba, de nombreux immigrés asiatiques participent aux guerres d'indépendance – d'abord à celle des Dix Ans (1868-1878), puis à la seconde (1895-1898) – et combattent les Espagnols dans l'armée des insurgés *mambises*. Parmi eux, on peut citer le soldat chinois José Bu, devenu commandant grâce à sa bravoure, et qui, dans le roman de Zoé Valdés, est présenté comme le cousin de Li Ying.

---

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 81 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 78 : « […] formar parte de la numerosa emigración cantonesa, la de los chinos culíes hacia América.»

[2] À propos de ces esclavagistes cubains, Juan Jimenez Pastrana affirme : « […] se decidieron a utilizar a los culíes como nuevas máquinas de trabajo, bajo el eufemismo de « colones contratados ». » Voir *Los Chinos en la historia de Cuba 1847-1930*, La Habana, Editorial de ciencias sociales, 1983, p. 28. Le contrat est défini plus loin : « Por esta contrata el culí se comprometía a embarcar hacia la Isla de Cuba, para trabajar a los ordenes de señores que le ofrecían el contrato […] ». *Ibid.*, p. 35.

[3] Raphaël Confiant, *Case à Chine*, Paris, Mercure de France, 2007, p. 11.

[4] *Ibid.*, p. 44.

Les coolies chinois espéraient quitter les Amériques après avoir gagné de quoi mieux subvenir aux besoins de leur famille ; or, la plupart du temps, le retour n'a évidemment pas eu lieu, la majorité des travailleurs n'ayant même pas pu économiser la somme du voyage de retour. Les plus chanceux ont réussi à se faire une place,

> épargnant chaque sou, travaillant dans le commerce, ouvrant de petits restaurants, des blanchisseries, solidaires les uns des autres, ils ont, peu à peu, quitté les campagnes pour s'installer dans les villes, à leur compte. Et c'est ainsi qu'est né le quartier chinois de La Havane[1].

Effectivement, cette sédentarisation a donné naissance au *barrio chino* le plus peuplé d'Amérique Latine. Bien qu'il suscite la curiosité et la fascination des Cubains, ce quartier demeure une périphérie et isole les Chinois, qui subissent le mépris voire le racisme des Havanais, comme le suggère la violence physique et verbale avec laquelle Maximiliano est traité dans *La eternidad del instante*[2]. Mais en même temps, le *barrio chino* a su trouver un sens et une dynamique spécifique, au point de devenir un quartier relativement prospère, connu pour ses échoppes, ses restaurants, ses vendeurs ambulants et sa vie nocturne. Cette situation dure jusqu'à la Révolution castriste, après quoi les nationalisations massives provoquent la désertion progressive du quartier. À la fin du roman de Zoé Valdés, le *barrio chino* n'est plus ce qu'il était dans les années 1930 : Mo Ying fait d'ailleurs figure de « dernier » Chinois au sein d'une communauté à présent métissée ; comme nous l'avons rappelé dans l'introduction de cette thèse, l'auteure est elle-même la preuve de la méconnaissance ainsi que de l'oubli progressif de l'histoire des Chinois de Cuba.

La description de La Havane qui ressort de la deuxième partie de *La eternidad del instante* se déroule entre les années 1930, et le début du XXI^e^ siècle puisque Mo Ying meurt vraisemblablement en 2002. Au cours de ces longues décennies, l'île est touchée par les profonds bouleversements internationaux qui minent le XX^e^ siècle, à commencer par le nazisme et la Seconde Guerre mondiale, abordés à partir du visionnage du *Jugement à Nuremberg*[3] que Mo Ying apprécie tout particulièrement. Dans le même chapitre, le personnage médite sur la politique, ce qui crée à la lecture un rapprochement saisissant entre la description qu'il fait de la situation à Cuba et la réflexion précédente concernant la responsabilité allemande pendant la guerre :

> La politique avait voulu détruire, intentionnellement, la culture des deux pays qu'il aimait le plus, la culture millénaire chinoise et la culture cubaine, jeune et métisse. Il haïssait le communisme,

[1] Françoise Escarpit, *La Havane dans les rues et dans le temps*, Bordeaux, Elytis, 2012, p. 94.
[2] On retrouve la même discrimination dans *Case à Chine*, où les descendants de Chen-Sang, devenus propriétaires de boutiques prospères fréquentées par toute la population de Fort-de-France, demeurent néanmoins des « Yeux-Fendus » aux yeux des Antillais.
[3] Film américain de 1961, inspiré d'un des procès de Nuremberg (1947) et réalisé par Stanley Kramer.

> mais l'avouer représentait un sacrifice pire que de porter la croix du Christ sur ses épaules, sans la récompense d'une résurrection[1].

En outre, on apprend dans ce même chapitre que pour avoir critiqué publiquement le régime castriste, Mo Ying est emprisonné à deux reprises sous de faux prétextes – on le condamne pour vol et pédophilie.

Concentrée exclusivement au chapitre 33, l'évocation du castrisme n'a lieu que sous la forme d'une remémoration désabusée d'un personnage d'âge mûr. Cette démarche contraste nettement avec les romans antérieurs de Zoé Valdés qui en développaient les conséquences concrètes sur la vie des personnages ; nous pensons par exemple au récit du quotidien misérable des héroïnes féminines de *La Nada cotidiana, Te di la vida entera* ou *El pie de mi padre*, ainsi qu'au témoignage de l'embrigadement scolaire et de l'école aux champs auxquels sont soumis les enfants dans *Querido primer novio*. Ici, Mo Ying dresse surtout le sombre bilan de la situation. Sa réflexion repose sur la certitude de voir l'histoire se répéter, une horreur humaine en engendrant une autre, ce qui revient à mettre sur le même plan les conséquences du nazisme et celles du castrisme. Ces quelques pages politiques s'achèvent d'ailleurs sur l'expression d'un renoncement : après avoir vainement tenté de changer le monde extérieur, le personnage renoue avec les principes bouddhistes de son enfance et ne s'attache désormais plus qu'à essayer de se changer lui-même.

D. Raconter l'histoire par le prisme antillais

Au début de *Texaco*, entre les épigraphes et le titre de la première partie, Patrick Chamoiseau insère trois pages consacrées aux « Repères chronologiques de nos élans pour conquérir la ville[2] ». L'emploi du possessif au pluriel révèle l'enjeu de ce paratexte : il s'agit de montrer comment l'histoire singulière des personnages rejoint et s'imbrique dans l'histoire collective du peuple martiniquais, et comment cette histoire martiniquaise s'inscrit elle-même dans la « grande Histoire ».

La chronologie antillaise mentionne en effet les grands événements internationaux qui ont marqué l'époque moderne et contemporaine, notamment les deux guerres mondiales, le régime de Vichy, ou encore l'appel du Général de Gaulle. Cependant, la façon dont ces événements mondiaux sont ensuite présentés dans le récit suggère que la lecture qu'en fait

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 329 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 315 : « La política había querido destruir, con toda intención, la cultura de los dos países que más amaba, la cultura milenaria china, y la cultura cubana, joven y mestiza. Aborrecía el comunismo; confesarlo significaba un sacrificio peor que echarse la cruz de Cristo sobre las espaldas sin derecho a la resurrección. »
[2] Voir Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 13-15.

Chamoiseau est celle d'une histoire revisitée du point de vue de son impact et de ses effets sur la Martinique. Pensons par exemple à la façon dont est évoquée la Guerre de 14, que la narratrice appelle « une la-guerre[1] ». L'événement est peu développé, parce que Marie-Sophie Laborieux ne s'en souvient pas et que son père est, à ce moment-là, « décroché du monde[2] » par le deuil de sa compagne – et de toute façon trop vieux pour être mobilisé. La Première Guerre mondiale est donc décrite du point de vue des habitants du quartier des Misérables de Fort-de-France, en insistant, non pas sur ses circonstances, mais sur le contraste entre le contexte de départ et de retour des participants :

> La guerre (dont je n'ai nul souvenir) fut départ-en-fanfare et retour-queue-coupée. On partit en chantant, on revint pieds gelés. On partir en riant, on revint sans poumons, gangrené par des gaz. On partit cœur vaillant, on revint lapidé par des bouts de shrapnel. On partit acclamé, on revint sur des quais désertiques, solitaire à boiter vers le silence de sa maison[3].

Dans cette description, qui constitue une variation locale sur le motif du départ « la fleur au fusil », le peu d'intérêt accordé à l'événement lui-même est attesté par la façon dont l'anaphore juxtapose le début et la fin de la guerre, mettant ainsi en parallèle l'enthousiasme initial et la vanité finale. De même, la narratrice s'attarde ensuite à rapporter des souvenirs de son père sur la façon dont les habitants de son quartier rivalisent d'imagination pour échapper à la mobilisation :

> ces vieux-chiens de jeunes-gens s'inventèrent des fièvres avec de l'ail sous les aisselles. D'autres isalopes se tronçonnèrent le doigt de la gâchette. Plus d'une canaille se déchaussa les dents. Des lots d'énergumènes, Marie-Sophie, s'empoisonnèrent assez afin que les fusils puissent leur tomber des mains[4].

Ici également, le lexique et la description des méthodes employées renvoient à une réalité spécifiquement antillaise, ce qui souligne la volonté du romancier de raconter cet événement mondial du point de vue de la Martinique. Notons au passage que l'évocation de la Seconde Guerre mondiale suit la même logique : c'est un drame pour Marie-Sophie, parce que cela l'empêche de partir en France avec la famille de Monsieur Gros-Joseph – ce dernier en tombe lui aussi malade de déception. Le traitement de ces deux guerres nous montre ainsi que l'enjeu n'est pas, pour Chamoiseau, de négliger l'histoire, mais de trouver une autre façon de la raconter en employant un prisme spécifiquement martiniquais. Les références historiques ainsi que les personnages mentionnés sont toujours exacts, mais ce sont les éléments fondateurs de l'histoire locale qui sont mis au premier plan.

Le prisme antillais se manifeste tout d'abord par la longue remontée chronologique qu'opère Patrick Chamoiseau. La première ère mentionnée de l'histoire de la Martinique se

[1] *Ibid.*, p. 242.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid*., p. 242-243.

situe en effet entre -3000 et 1680, rappelant que l'arrivée de Christophe Colomb a mis fin à l'existence autonome des Indiens insulaires. Parmi ces autochtones, la chronologie cite en particulier les Arawaks, un groupe ethnique nomade disséminé dans les Antilles et l'Amazonie, qui disparaît avec la colonisation espagnole ; elle fait également mention des Caraïbes, qui sont définitivement vaincus au milieu du XVII^{e} siècle et évincés de la région de Martinique où ils s'étaient réfugiés. En même temps que ces exterminations, l'île est repeuplée progressivement au cours du XVII^{e} siècle par l'arrivée des colons et l'importation d'esclaves venus d'Afrique.

L'histoire de la Martinique est fortement marquée par son passé esclavagiste, dont *Texaco* illustre les derniers moments. Le roman contribue à la description de la condition sociale et historique des Noirs dans un système plantationnaire tripartite qui distingue le monde du Béké, celui des serviteurs de la Grand-case, et celui des esclaves travaillant dans les champs. La mention du cachot dans lequel meurt le père d'Esternome souligne notamment l'horreur du traitement des esclaves soupçonnés de rébellion. Cependant, le cauchemar esclavagiste n'est pas l'objet central de *Texaco* : bien qu'il figure comme un prologue, un arrière-plan ineffaçable, la diégèse se concentre davantage sur la période postérieure à 1848, date de l'indépendance de la Martinique.

Comme nous l'avons rappelé en introduction, l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises est proclamée en 1794, mais la décision n'est en fait appliquée qu'à Saint-Domingue, en Guadeloupe et en Guyane ; en outre, Napoléon la révoque en 1802. Le congrès de Vienne, qui se tient en 1815, abolit la traite des Noirs, posant un premier jalon. Enfin, grâce à la Révolution de février 1848 et à la mise en place de la Deuxième République, l'abolition définitive est déclarée en 1848 dans les colonies françaises. La fin de l'esclavage n'est donc pas une surprise : elle est annoncée et préparée depuis de longues années. Dans *Texaco*, les signes précurseurs se lisent dans la description de la vie à Saint-Pierre de la Martinique. Cosmopolite, ouverte à tous les nouveaux produits étrangers, gouvernée par les Noirs affranchis et par les mulâtres[1], cette ville est progressivement gagnée par un climat d'agitation sociale. Comme le rappelle Paul Butel[2], c'est au cours du mois de décembre 1823 que circule la brochure *De la situation des gens de couleur libres aux Antilles françaises* que Cyrille Bissette – qui est mentionné dans le roman – est accusé d'avoir colportée. S'ensuit un

[1] « Les mulâtres avaient levé le front, arraché la parole. Ils s'étaient organisés en cercles, en comités, en associations. Ils avaient investi les loges maçonniques. Forts de leur nombre grandissant et de leur moitié blanche, ils avaient raflé l'aubaine qui pouvait l'être, dénoncé l'oppression malgré les bannissements. » Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 93-94.

[2] Paul Butel, *Histoire des Antilles françaises*, [2002], Paris, Perrin, 2007. Nous renvoyons ici au huitième chapitre : « les Antilles françaises de 1815 à 1848 ».

procès retentissant : Bissette est finalement condamné au bagne à perpétuité et aux travaux forcés. Un autre événement historique important est également repris dans le roman : il s'agit du discours de Husson, qui, suite à la Révolution de 1848 et à la chute de Louis-Philippe, annonce aux Martiniquais de Saint-Pierre le décret « de manière implicite[1] » de la liberté des esclaves. L'abolition est définitivement officialisée le 22 mai 1848, à la suite d'une émeute sanglante.

Cependant, la nouvelle situation des anciens esclaves n'est guère enviable ; bien souvent, ils se voient contraints de travailler de façon aussi contraignante qu'auparavant dans les champs des békés, car le statut de propriétaire terrien de ces derniers n'a évidemment jamais été remis en question[2]. Les cahiers de Marie-Sophie gardent une trace amère de cette désillusion, comme le souligne la répétition de l'adjectif et de l'adverbe « même » dans le passage qui suit :

> même si le commandeur n'avait plus de fouette, il était debout exactement pareil, le citoyen béké malgré sa citoyenneté passait aux mêmes heures et sur le même cheval, longvillait le travail avec les mêmes yeux. La sueur, Marie-Sophie, avait le même vieux goût, les serpents zinzolaient même pareil, et la chaleur n'avait pas changé même[3]…

De fait, comme le souligne Dominique Chancé, les romans de Chamoiseau décrivent justement « une société qui n'a rien mis en œuvre pour intégrer les nouveaux hommes libres[4] ». Aussi ces derniers sont-ils nombreux à quitter la ville pour s'installer dans les mornes, c'est-à-dire sur les hauteurs de l'île, comme le font Esternome Laborieux et Ninon dans *Texaco*. L'abolition de l'esclavage a donc créé une « étrange catégorie de citoyens français, formellement libres et en même temps colonisés, qui n'ont pas les mêmes droits que leurs concitoyens résidant sur le sol métropolitain[5] ». Avant Patrick Chamoiseau, Joseph Zobel avait lui aussi dénoncé cette illusion de liberté dans *La rue Cases-Nègres*, par l'intermédiaire du témoignage de Médouze qui raconte son expérience de l'abolition :

> « Moi aussi, je gambadai de joie et je parcourus toute la Martinique en courant ; car depuis longtemps j'avais tant envie de fuir, de me sauver. Mais, quand je fus revenu de l'ivresse de ma libération, je dus constater que rien n'était changé pour moi ni pour mes compagnons de chaîne. Je n'avais pas retrouvé mes frères et sœurs, ni mon pays, ni ma mère. Je restai comme tous les nègres dans ce pays maudit : les békés gardaient la terre, toute la terre du pays, et nous continuions à travailler pour eux. La loi interdisait de nous fouetter, mais elle ne les obligeait pas à nous payer comme il faut[6]. »

---

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 112.
[2] Comme l'affirme un béké aux nouveaux affranchis, « *La terre appartient au Bon Dieu, oui, mais les champs appartiennent aux békés et aux propriétaires*. » *Ibid.*, p. 146.
[3] *Ibid.*, p. 149.
[4] Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, *op. cit*., p. 42.
[5] Jean-Claude Carpanin-Marimoutou, « Littératures postcoloniales de la créolisation (Caraïbes, océan Indien) », *Cultures Sud* n°165, Avril-Juin 2007, p. 115.
[6] Joseph Zobel, *La rue Cases-Nègres* [1950], Paris, Présence Africaine, 1974, p. 46.

L'histoire racontée dans *Texaco* est aussi une histoire des lieux. Le roman entraîne en effet le lecteur dans une circulation spatiale, de la plantation (composée de la Grand-case et des cases à esclaves) à la ville de Saint-Pierre (composée de l'En-ville et des mornes) puis de Fort-de-France (composée de l'En-ville et de la périphérie, dont fait partie le quartier Texaco). Dans *Écrire en pays dominé*, Patrick Chamoiseau présente l'En-ville comme un lieu suscitant le désir et la fascination :

> L'En-ville reflète le Centre-métropole à portée des désirs. La langue française y règne, on l'entend, on peut la répéter, et l'apprendre, et tenter de l'écrire. Les marins de Nantes, Bordeaux ou La Rochelle y pullulent. Les fonctionnaires et administrateurs s'y rassemblent. Les modes et les modèles y circulent fascinants. C'est ici qu'arrivent de la puissance lointaine les lois, les proclamations et les règles du destin[1].

On peut ajouter à cette définition une précision sociologique donnée par Emeline Pierre, qui rappelle que « le faubourg regroupe les Noirs pauvres dont un grand nombre ont fui la misère qui sévit à la campagne, tandis que le centre-ville concentre la bourgeoisie composée notamment de Mulâtres et de Blancs[2] ». D'après Emeline Pierre, c'est justement à cause de cette distinction qu'atteindre la ville constitue une véritable conquête pour le peuple.

Les tribulations d'Esternome lui font traverser ces différents espaces antillais. Après son affranchissement, qui occasionne son premier déplacement de la plantation vers la ville, une catastrophe naturelle provoque son départ de Saint-Pierre pour Fort-de-France : l'éruption de la Montagne Pelée, qui a lieu le 8 mai 1902. La ville de Saint-Pierre, qui est alors la capitale commerciale et culturelle de la Martinique et l'une des principales villes des Antilles françaises, subit d'énormes pertes qui touchent toutes les strates de la société. Cette catastrophe provoque également un exode massif en 1903, ce qu'Esternome décrit à Marie-Sophie en employant la métaphore du naufrage : « et Fort-de-France nous reçut comme on reçoit une vague[3]. »

Avec le personnage de Marie-Sophie Laborieux, le roman évoque ensuite d'autres événements historiques du XX^{e} siècle martiniquais, tels que l'élection d'Aimé Césaire à la mairie de Fort-de-France, le vote de départementalisation[4], ou encore la visite du Général de Gaulle. Il décrit en particulier l'agitation sociale qui se manifeste dans les confrontations entre les habitants de la périphérie, soutenus par les communistes, et les « céhêresses », ainsi que l'organisation solidaire mise en place dans les quartiers pour résister collectivement aux répressions policières. Le contexte de violence sociale dans lequel se déroule notamment la

[1] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op. cit.,* p. 209.
[2] Émeline Pierre, *Le caractère subversif de la femme antillaise dans un contexte (post)colonial*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 75.
[3] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.*, p. 208.
[4] Le 19 mars 1946, l'Assemblée constituante vote à l'unanimité la mesure de l'assimilation. Aimé Césaire, député de la Martinique, renonce au terme « départementalisation » au profit du terme « assimilation ».

lutte pour la reconnaissance du quartier de Texaco se prolonge jusqu'en 1980 ; cette date correspond à la venue du Christ-urbaniste, personnage avec lequel s'ouvre le roman. À ce moment du récit, les habitants doivent faire face aux bulldozers de la mairie qui menacent le quartier et se préparent à une ultime bataille.

Du point de vue culturel, les héritages de la Martinique sont essentiellement européens et africains. Dans un rapport datant de 1955, Michel Leiris observe que les Antilles sont un creuset culturel où se sont affrontées plusieurs civilisations, mais que du fait de leur élimination rapide et précoce, les Indiens n'ont pratiquement rien laissé. D'emblée, s'est imposée la coprésence des colons et des esclaves ; l'identité antillaise est donc « le fait d'immigrants relativement récents, venus les uns d'Europe et les autres d'Afrique, compte non tenu des Asiatiques arrivés après l'abolition de l'esclavage[1] ». Aussi peut-on considérer que le passé esclavagiste a durablement imposé la question cruciale du sang et de la race. La répartition de la population martiniquaise indique en effet une corrélation entre la couleur de la peau et la classe sociale : « blancs de la haute bourgeoisie, mulâtres de la classe moyenne, nègres des couches populaires[2] ». La population blanche forme un cercle fermé endogame et solidaire, et creuse un très gros écart de richesse avec le reste de la population, en ville comme à la campagne. Cette répartition sociale engendre ainsi un préjugé racial qui se manifeste par des oppositions entre groupes, par la crainte de la mésalliance et par le mépris à l'égard des « plus noirs » que soi.

Cette dimension sociologique est très présente dans *Texaco* : fils de deux esclaves, Esternome est désigné comme un « négrillon ». Plus tard, à Saint-Pierre où chaque individu est perçu « selon son degré de blancheur ou la déveine de sa noirceur[3] », la prostituée Osélia l'appelle « mon nègre » et accepte de vivre avec lui « le temps [qu'elle] trouve [son] mulâtre ou [son] blanc[4]. » Issue de l'union d'un Noir et d'une mulâtresse chabine, Marie-Sophie est quant à elle une câpresse – elle est donc « plus noire » que les mulâtresses et les chabines. Seuls semblent échapper à cette distinction raciale les personnages qui appartiennent au folklore et à la croyance populaire, et qui affilient l'univers romanesque de *Texaco* à celui du conte oral. Esternome évoque ces êtres d'exception à sa fille sous le nom d'hommes de force :

> Excuse la précision, mais afin de comprendre, il faut savoir qu'avec les hommes de force (l'Histoire les appelle quimboiseurs, séanciers ou sorciers), surgissait parfois la Force, et c'était s'il te plaît, Le Mentô[5].

[1] Michel Leiris, *Contacts de civilisation en Martinique et en Guadeloupe*, Paris, Unesco / Gallimard, 1955, p. 44.
[2] *Ibid.*, p. 30.
[3] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 94.
[4] *Ibid.,* p. 86.
[5] *Ibid.,* p. 69-70.

Les quimbois sont généralement présentés comme des sorciers soupçonnés de pactiser avec le diable ; quant au Mentô, il s'agit d'un personnage appartenant à l'habitation tout en étant irréductible à la condition d'esclave, car il est essentiellement libre ; ces personnages, nous le verrons, complexifient la question de la liberté dans le contexte antillais.

Ainsi l'espace caribéen fonctionne-t-il, conformément à l'affirmation d'Antonio Benítez Rojo que nous avons citée au début de ce chapitre, comme une liaison entre le Sud et le Nord de l'Amérique. Notre corpus romanesque est lui-même révélateur de ce lien puisqu'il permet de passer du Sud des États-Unis au Nord de la Colombie en passant par deux îles. Les quatre romans se situent également au carrefour de plusieurs langues : ils décrivent le plurilinguisme de la Grande Caraïbe et font référence à la situation de diglossie de leur pays. Dans *Texaco* et dans *Cien años de soledad*, les langues officielles sont en effet respectivement concurrencées par le créole et le dialecte guajiro. Dans *La eternidad del instante*, le déplacement migratoire du héros engendre une situation de bilinguisme qui souligne aussi bien le respect des origines que le désir d'adaptation à la nouvelle culture. Seul *Sartoris* ne comprend qu'une langue, un anglais cependant altéré et transformé selon les classes sociales.

De la même façon, le croisement identitaire et culturel qui caractérise l'espace caribéen convoque nécessairement la question du métissage. Nous étudierons plus précisément la façon dont ce motif fait l'objet d'une appropriation dans chaque roman et provoque un infléchissement de l'image de la famille ; néanmoins, nous pouvons déjà l'illustrer par quelques exemples et poser certains jalons, en montrant notamment que notre corpus reflète bien la réalité caribéenne sur cette question. En effet, bien que les unions entre individus de race ou de culture différente aient fréquemment lieu, elles sont rarement légitimées par un mariage ou par la reconnaissance des enfants issus de ce mélange. En outre, même lorsqu'un mariage mixte se produit, il n'empêche pas pour autant le développement d'une forme de discrimination à l'égard de l'individu intégré. C'est ce qu'illustre la situation de Maximiliano dans *La eternidad del instante* : Barbara Buttler, qui a voulu épouser le héros par caprice – et sans doute aussi par provocation à l'égard de sa famille –, colporte à elle-seule de nombreux préjugés racistes sur les Chinois, que reprennent par la suite l'ensemble de sa famille ; le fait qu'elle surnomme son mari « *Chini* » en est un exemple[1].

Dans *Texaco*, nous avons évoqué précédemment combien la crainte de la mésalliance ainsi que le souci de blanchir – ou de maintenir – sa lignée comptent dans les unions

[1] Voir notamment le chapitre 30 de *La eternidad del instante*.

contractées par les personnages, sans que cela n'empêche évidemment les relations sexuelles exogames[1]. Ainsi, comme nous l'avons mentionné, Osélia se contente d'Esternome en attendant de trouver un meilleur parti. De la même façon, une impressionnante diversité de femmes défile dans la case de Basile, le premier amant de Marie-Sophie, bien que ce dernier soit noir : « Des yeux de koulies, des yeux de mulâtresses, de chabines tiquetées, de câpresse-gros-cheveux, et même les yeux pervenche d'une petite békée égarée dans l'En-ville[2]. » La câpresse Marie-Sophie est elle-même continuellement convoitée par certains de ses maîtres blancs aussi bien que par des hommes de couleur. En cas de grossesse, comme cela se produit après qu'elle a été violée par Monsieur Alcibiade, l'héroïne se charge elle-même de supprimer le rejeton qui n'aurait évidemment jamais été reconnu. Dans *Texaco*, en somme, seuls les personnages les plus marginaux semblent demeurer étrangers à cette crainte de la mésalliance ; nous pouvons notamment penser à Ninon, qui partage indifféremment ses faveurs entre Esternome et « un chabin à cheveux rouges[3] » et qui finira par s'enfuir avec un « nègre joli comme une image[4] ».

Dans *Cien años de soledad*, les ancêtres des Buendía, un Créole et un Aragonais, rendent compte du métissage provoqué par le phénomène de la colonisation. Cependant, en devenant les fondateurs prospères de Macondo et en entretenant eux-mêmes un atavisme social et familial, qui se trahit par des sentiments incestueux, les Buendía refusent de reproduire ce mélange alors que les mariages mixtes sont tout à fait d'usage en Amérique Latine. Le fait qu'Aureliano Segundo n'engendre pas de fils avec sa concubine, la mulâtresse Petra Cotes, ou qu'Aureliano Babilonia se contente de relations ponctuelles et monnayées avec Nigromanta, prostituée d'origine antillaise, illustre ce choix de l'endogamie – aussi bien raciale que sociale, nous le verrons.

Dans *Sartoris*, le métissage ne constitue pas un cauchemar faulknérien au même titre qu'il le sera dans un roman comme *Absalom, Absalom !*. Du moins, l'interaction entre les Noirs et les Blancs ne constitue pas un élément décisif de l'intrigue romanesque, au sens où elle n'a pas d'impact sur les décisions et les actions des personnages. En revanche, dans de nombreuses descriptions, Faulkner dépeint le traditionnel lien vertical qui met en relation, au

[1] Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant évoquent ce « culte du blanchiment » : « Sus à la peau noire. Sus aux cheveux crépus. Sus à tout ce qui rappelle la sauvagerie africaine ou la misère indienne. Il convient de sauver la race en épousant plus clair que soi, l'aboutissement logique de ce processus étant l'extinction de toute trace non blanche, tant culturelle que raciale, dans le corps racial qui se veut évolué, la programmation en quelque sorte d'une pluri-amputation. » Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature* [1991], Paris, Gallimard, 1999, p. 153.
[2] Patrick Chamoiseau*, Texaco, op. cit.,* p. 302.
[3] *Ibid.*, p. 117.
[4] *Ibid*., p. 184.

sein de la maison familiale ou au dehors, les maîtres blancs et leurs subalternes noirs, ces derniers occupant les divers emplois de domestiques ou d'hommes à tout faire au service des premiers. Aucun cas concret de métissage ne peut donc être recensé dans *Sartoris*[1], tandis que dans des textes ultérieurs, la domestique Elnora Strother sera présentée comme la fille bâtarde du colonel John Sartoris – et donc la demi-sœur de Bayard II. Certes, Caspey, le domestique noir qui rentre de la guerre, se vante d'avoir eu des relations avec une femme blanche pendant qu'il était en Europe. Cependant, bien que cela puisse être tout à fait vraisemblable, le manque de crédit qu'accorde le narrateur à ce personnage – dont les propos sont présentés comme une accumulation de vantardises – l'empêche d'être porteur du moindre message social. De la même façon, bien que le jeune Bayard se retrouve à plusieurs reprises hors de chez lui en compagnie de Noirs – notamment dans une famille le jour de Noël, et où il semble vivre son seul moment de sérénité de tout le roman –, les diverses scènes où Noirs et Blancs se côtoient dans *Sartoris* attestent de l'impossibilité persistante pour les personnages d'entrer véritablement en relation avec l'Autre. Rappelons à cet égard que jusqu'en 1962, des lois demeurent en vigueur dans les États américains sudistes en ce qui concerne le croisement des races : ainsi, dans le Mississippi, toute alliance entre un individu blanc et une personne ayant au moins un huitième de sang noir est considérée comme nulle[2].

Avec ce premier aperçu sur le métissage, nous pouvons dès lors conclure ce chapitre en comparant le fonctionnement interne des familles de notre corpus avec les contextes caribéens dans lesquels ces dernières s'inscrivent. De la même façon que la « réalité archipélique[3] » de la Grande Caraïbe est simultanément constituée par l'héritage de l'esclavage, du système plantationnaire, de la colonisation et des phénomènes de brassage et de déplacement de population, la sphère familiale se présente elle aussi comme le lieu d'une confrontation entre le même et l'autre, l'identité et l'altérité. Nos romans décrivent ainsi à deux niveaux une « rencontre de l'Autre[4] », voulue ou non, que nous pourrons associer ultérieurement au processus de créolisation.

[1] À l'exception du croisement expérimental que tente Jackson MacCallum en accouplant le chien de la famille avec une renarde ; nous l'évoquerons plus loin dans cette étude.
[2] Voir à ce sujet le chapitre VI de Gwendolyne Chabrier, *William Faulkner. La saga de la famille sudiste*, Paris, Librairie Séguier, 1988.
[3] Édouard Glissant, *Poétique de la relation, op. cit*., p. 46.
[4] *Ibid.,* p. 42.

Chapitre 2 : Genèse des familles romanesques : l'histoire familiale et le « roman familial » de l'écrivain

Dans ce chapitre, il va s'agir de mobiliser certains éléments qui appartiennent à l'histoire familiale des auteurs de notre corpus et qui attestent d'une inspiration biographique présente dans la matrice fictionnelle. L'enjeu de cette étude n'est pas de réaliser un travail de biographe qui, dans le cas de William Faulkner et Gabriel García Márquez, a déjà été fait de façon exhaustive[1]. Nous chercherons plutôt à analyser certains schémas récurrents d'inspiration familiale, afin de mettre en lumière la façon dont s'opère le passage de la famille biographique à la famille romanesque dans ces fictions caribéennes.

I. Transpositions : le réel comme matériau littéraire

Emmanuel Bouju définit la transposition comme « l'idée toute simple que la littérature se nourrit de l'expérience (directe ou indirecte) et la transforme, en texte, souvent en récit, la plupart du temps en fiction[2]. » Nous retiendrons ce terme pour décrire la façon dont les auteurs de notre corpus puisent dans leur propre passé familial ainsi que dans l'histoire de leurs ancêtres, afin de construire ensuite une famille fictive dans leur roman.

[1] Pour William Faulkner, nous renvoyons à la biographie de Joseph Blotner, *Faulkner. A biography* [1974], Jackson, University Press of Mississippi, 2005. Nous renvoyons également à celle d'André Bleikasten : *William Faulkner : Une vie en romans*. *Biographie*, Croissy-Beaubourg, Éditions Aden, 2007. En ce qui concerne Gabriel García Márquez, la référence principale demeure l'ouvrage de Dasso Saldívar : *García Márquez. El viaje a la semilla: la biografía*, Madrid, Alfaguara, 1997. Nous renvoyons également à la traduction française de la biographie de Gerald Martin : *Gabriel García Márquez. Une vie*, *op. cit*. Sans être pour autant des biographies officielles, les deux ouvrages critiques suivants abordent avec précision certains passages importants de la vie de Patrick Chamoiseau : Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque, op. cit.* ; Samia Kassab-Charfi, *Patrick Chamoiseau*, Paris, Gallimard / Institut français, 2012. Enfin, aucune biographie de Zoé Valdés n'a été publiée à ce jour.

[2] Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 15. Pour parler de transposition romanesque, l'auteur choisit ensuite plutôt le terme de « transcription », parce que « le roman réplique à l'expérience dans son langage propre, par harmonie moins imitative que transfiguratrice. » (*Ibid*.)

A. Le recours au matériau biographique

1. L'histoire familiale : une source d'inspiration

Dans le cadre de notre étude, l'évocation de l'histoire familiale des auteurs nous apparaît d'emblée doublement légitime : d'une part, parce qu'un motif à la fois individuel et collectif tel que la famille conduit presque inévitablement à interroger la dimension biographique contenue dans la fiction ; d'autre part, parce nos romans sont empreints de biographèmes[1] plus ou moins faciles à identifier.

Le paratexte de *La eternidad del instante* en est la manifestation la plus explicite. La dédicace initiale *« A mi abuelo, Maximiliano Megía, Mo Ying »* identifie clairement le grand-père de l'auteure comme le personnage principal du roman. En outre, en insérant des portraits photographiques en fin d'ouvrage, Zoé Valdés établit une correspondance entre les membres de sa famille et les personnages de son roman. On trouve également la confirmation de cette transposition familiale dans un essai publié en 2015, dans lequel Zoé Valdés décrit *La eternidad del instante* comme une « saga familiale » qui

> raconte l'histoire d'un fils qui cherche à retrouver son père, un célèbre chanteur d'opéra, parti à La Havane bien des années plus tôt. Ce fils n'est autre que mon grand-père. Au cours de son périple, il a dû faire escale à Campeche, au Mexique, où il est resté un an, avant d'arriver enfin à La Havane[2].

Les biographèmes ne manquent pas dans le reste de notre corpus. Ainsi Gabriel García Márquez a-t-il longtemps travaillé sur un manuscrit intitulé *La casa*, qui se « voulait être l'épopée d'une famille ressemblant beaucoup à la [sienne] aux temps des guerres stériles du colonel Nicolás Márquez[3]. » Au sujet de Faulkner, André Bleikasten affirme aussi que l'inspiration spécifiquement familiale est précisément ce qui distingue *Sartoris* de ses deux romans précédents, *Soldiers Pay* (1926) et *Mosquitoes* (1927) : « son imagination de

[1] Nous empruntons cette notion à Roland Barthes. Le biographème apparaît notamment dans *La chambre claire* : « J'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des "biographèmes". » Voir Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, le Seuil, 1980, p. 53.

[2] Zoé Valdés, *La Havane, mon amour*, traduction d'Aymeric Rollet, Paris, Arthaud, 2016, p. 221-222 / *La Habana, mon amour*, Barcelona, Stella Maris, 2015, p. 165 : « […] una saga familiar donde se cuenta la historia del hijo de un célebre cantante de ópera que viajó a La Habana, y años después su hijo le siguió el camino. El hijo era mi abuelo, quien en su trayecto debió quedarse un año en México, en Campeche, y luego, por fin, llegó a La Habana. »

[3] Gabriel García Márquez, *Vivre pour la raconter*, traduction d'Annie Morvan [2003], Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 2006, p. 416 / *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002, p. 419 : « […] pensé en escribir una novela con el título de *La casa*, sobre la epopeya de una familia que podía tener mucho de la nuestra durante las guerras estériles del coronel Nicolás Márquez. »

romancier ne se contente plus de refaçonner son expérience personnelle, elle s'empare cette fois-ci de toute l'histoire de sa famille[1]. »

En ce qui concerne Patrick Chamoiseau, nous verrons que l'enjeu est assez différent, dans la mesure où on ne peut constater de transpositions familiales aussi concrètes que chez les trois autres auteurs. En revanche, l'histoire et les personnages se construisent autour d'un lieu et de personnes bien référentiels, le romancier ayant réalisé une véritable enquête de terrain pour représenter la vie des habitants du quartier Texaco de Fort-de-France. Cependant, la lecture de la trilogie autobiographique intitulée *Une enfance créole* – dont les deux premiers tomes ont été composés à la même période que *Texaco* – prouve que l'inspiration familiale est loin d'être inexistante dans le roman. De sensibles échos s'observent par exemple entre la description de l'existence que mène la famille Laborieux avant la mort d'Idoménée, dans le quartier des Misérables, et la vie quotidienne à la fois familiale et communautaire qui est décrite dans le premier volet de la trilogie, intitulé *Antan d'enfance*. En outre, Patrick Chamoiseau ne remet pas en question la possibilité d'une inspiration familiale, dans la mesure où sa démarche est d'offrir au lecteur une réalité transfigurée. Dans plusieurs entretiens, il affirme par exemple que Man Ninotte, sa mère, a servi à façonner la plupart de ses personnages féminins, en particulier celui de Marie-Sophie Laborieux. Il explique également que pour pouvoir écrire sur la Martinique créole et populaire dont ses études en France métropolitaine l'ont temporairement éloigné, il a eu recours au souvenir de ses parents : « je me demande toujours comment ma mère aurait raconté ça, comment mon père aurait vu ça[2] », confie-t-il par exemple dans un échange datant de 1996. Ainsi, bien qu'elle soit différente de celle dont attestent les trois autres romans, nous verrons que l'inspiration familiale n'est pas absente de *Texaco*.

2. La fiction romanesque face à l'écriture personnelle

Il convient à présent de préciser que les transpositions familiales n'ôtent en rien aux textes de notre corpus leur étiquette de « roman » ou de « fiction romanesque ». En effet, on retrouve dans chaque ouvrage les trois critères narratif, fictionnel et littéraire qui définissent le genre romanesque. En complément de ces trois conditions, Philippe Gasparini ajoute que le critère narratif est rempli « à partir du moment où l'énoncé est perçu comme une histoire, et non un discours, un poème ou une pièce de théâtre[3] » ; les deux autres critères sont

[1] André Bleikasten, *William Faulkner. Une vie en romans. Biographie, op. cit*., p. 203.
[2] « Une lectrice dans la salle » : entretien avec Patrick Chamoiseau réalisé par Rose Réjouis, le 11 juin 1996 à Fort de France. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : http://ile-en-ile.org/une-lectrice-dans-la-salle-entretien-avec-patrick-chamoiseau/
[3] Philippe Gasparini, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 17.

complémentaires, puisque la fictionnalité d'un texte garantit sa littérarité. En outre, le fait de parler de fiction romanesque permet d'insister sur la dimension fictionnelle de notre corpus. Cette fictionnalité suppose plusieurs données, à commencer par la suspension volontaire de l'incrédulité du lecteur – par opposition au type de lecture que sollicitent les textes référentiels. On peut ici faire un rapprochement avec le *motto* formulé par Milan Kundera dans *L'art du roman* : « la seule raison d'être du roman est de dire ce que seul le roman peut dire[1]. » Parler de fiction romanesque, c'est donc insister sur l'absence de contrainte référentielle du roman, ce qui le distingue de l'ensemble des textes relevant du sous-genre biographique et dans lesquels, si le lecteur ne croit pas tout ce que lui dit l'auteur, il suppose néanmoins qu'un effort mémoriel est fourni pour retracer le vécu.

Ainsi, même lorsqu'une fiction romanesque mobilise des éléments issus de la vie de l'auteur, elle demeure absolument distincte des genres biographique et autobiographique. Parmi les principaux traits distinctifs, demeure en effet un critère narratologique de poids : la narration romanesque étant toujours attribuée à un narrateur fictif, il y a nécessairement une disjonction entre l'auteur et le narrateur, contrairement à ce qui se produit dans la narration autobiographique. Philippe Gasparini affirme à ce sujet que

> la fictionnalité d'un roman ne réside pas dans les situations, les décors, les personnages, qui peuvent être empruntés à la réalité, mais dans son protocole d'énonciation : il est raconté par une entité imaginaire qui n'a aucun compte à rendre au réel[2].

Autrement dit, la présence de transpositions n'altère pas la différence narratologique qui distingue l'énonciation du roman des énonciations biographiques et autobiographiques. C'est donc par sa dimension fictionnelle et énonciative que le roman se distingue du champ des écritures personnelles. Cette distinction inclut même l'autobiographie fictive et l'autofiction. En effet, contrairement à ce qui se produit dans l'autobiographie fictive, le romancier ne cherche en rien à simuler une énonciation biographique ; et à la différence de l'autofiction telle qu'elle est définie par Serge Doubrovsky en 1977[3], il ne s'opère pas d'identification entre l'auteur, le narrateur et le personnage.

Bien évidemment, ces distinctions narratologiques n'empêchent pas les fictions romanesques de partager plusieurs traits communs avec des textes s'inscrivant dans le sous-genre autobiographique. Des affinités s'observent notamment avec le roman autobiographique, qu'on peut définir comme un texte romanesque dans lequel l'identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le héros est facultative, mais où apparaissent

[1] Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 50.
[2] Philippe Gasparini, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction, op. cit.,* p. 18.
[3] Voir Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977.

d'autres opérateurs d'identification tels que l'âge du personnage, son portrait physique, ou sa profession, entre autres. De cette façon, l'auteur de roman autobiographique peut se rapprocher ponctuellement de son héros. Il n'en va pas de même pour notre corpus dans lequel ce procédé d'identification onomastique de l'auteur et du héros n'apparaît nulle part. Cependant, au sein du personnel romanesque, on peut effectivement observer des échos intentionnels au nom de l'auteur dans *Cien años de soledad* : le nom de jeune fille d'Úrsula, Iguarán, est par exemple celui de la grand-mère maternelle de l'auteur ; de même, un personnage s'appelle Gerineldo Márquez et un autre Gabriel. On peut également songer aux diverses interpellations du Marqueur de Paroles par Marie-Sophie dans *Texaco*, notamment lorsque le nom de famille se substitue aux divers surnoms de l'auteur[1].

En outre, d'autres similitudes se manifestent dans la façon dont le romancier fictionnel et l'autobiographe manient le matériau biographique. En France, les pratiques communes entre biographie et roman ont fait l'objet en 2010 d'un colloque dont les actes ont été publiés en 2012[2]. Or, les exemples étudiés montrent que certains écrivains dits « biographes » ont une pratique étonnamment proche de celle des auteurs de fictions romanesques. Sylvie Servoise décrit par exemple l'œuvre de Patrick Modiano comme un mélange entre « le récit de vie et le paradigme de l'enquête[3] » ; elle montre que cet auteur, dont l'écriture est toujours nourrie d'histoire familiale, demeure à la fois méfiant vis-à-vis de l'autobiographie et convaincu de ne pas pouvoir écrire une pure fiction. Bernard Heizmann s'intéresse quant à lui au bricolage biographique, à la transformation de biographèmes et au jeu avec le matériau réel, caractéristiques de l'écriture de Claude Simon ; sans chercher à écrire son autobiographie, ce dernier mobilise systématiquement des éléments biographiques aisément identifiables dans son univers romanesque[4].

Pour leur « bricolage » respectif, le roman et l'autobiographie peuvent ainsi avoir recours à des techniques et procédés similaires. Le concept de « transposition », qui va guider les analyses de ce chapitre, est ainsi employé pour étudier des fictions biographiques. Robert Dion et Frances Fortier l'utilisent par exemple pour aborder la dynamique intergénérique au principe des nouvelles écritures biographiques. Les deux auteurs reconnaissent son sens usuel de « prendre des éléments de la vie de l'auteur et les réinjecter, en les modifiant au besoin,

[1] C'est par exemple le cas dans ce passage : « je n'ai jamais été voir car tu sais, Chamoiseau, ces histoires de pieds-bois ne m'intéressent pas trop. » Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 155.
[2] Jean-Michel Wittmann (dir.), *Biographie et roman*, actes du colloque international de Metz (Septembre-octobre 2010), Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherche Écritures, 2012.
[3] Sylvie Servoise : « *Dora Bruder* de Patrick Modiano ou l'impossible récit d'une vie ». *Ibid.*, p. 187.
[4] Bernard Heizmann : « Biographie et biographique chez Claude Simon : entre tentation et déni ». *Ibid.*, p. 202 et sqq.

dans un récit qui s'assimile plus ou moins à une fiction[1] », mais ils lui confèrent surtout un sens plus large : ils mobilisent en effet la transposition pour désigner tout ce qui relève du déplacement de genre, de registre ou de style. De notre côté, nous partageons le sens premier cité par ces deux auteurs – qui a le mérite de retranscrire le geste d'emprunt effectué par les romanciers – mais nous tâcherons également d'insister davantage sur les notions de transfert et d'adaptation à une forme différente, qui ne nous semblent pas accessoires dans notre étude, contrairement à ce que suggère l'expression « au besoin » dans la définition de Robert Dion et Frances Fortier.

Nous pouvons donc conclure cette brève mise au point terminologique en rappelant à nouveau que les similitudes de techniques, procédés ou inspirations n'altèrent en rien la distinction entre notre corpus et le champ de l'écriture intime. En dépit des biographèmes et de l'inspiration familiale, sur lesquels nous allons nous pencher, nos quatre textes constituent indéniablement un corpus de fictions romanesques et doivent s'appréhender comme tels – ce qui n'exclut pas, encore une fois, de s'intéresser au matériau biographique en tant qu'outil romanesque.

3. Remaniement biographique : un roman familial en construction

Évoquer les transpositions et les emprunts biographiques implique de s'interroger sur les enjeux qui sous-tendent les choix des auteurs. Le va-et-vient entre la vie et l'œuvre met en lumière le matériau conservé, mais cherche aussi à révéler les cas de non-emprunts, ce qui a été refusé dans la transposition fictionnelle – soit tout bonnement écarté, soit remodelé pour réapparaître sous un nouveau jour. Pour expliquer en partie ces transformations, le recours aux sciences humaines s'avère souvent enrichissant. La psychanalyse, notamment, offre plusieurs pistes de réflexion. Les travaux que mène Freud à propos du deuil peuvent par exemple être rapprochés de l'entreprise de transposition du biographique à la fiction, dans la mesure où les deux démarches reposent sur le regard d'un survivant confronté à une disparition. Claire de Ribaupierre, qui rappelle justement que le travail de transposition littéraire consiste pour l'écrivain « survivant » à faire revenir les morts, affirme à ce sujet que « l'écriture ressuscite des choses muettes, imaginaires, fantomales ou symptomales, qui viennent des trous et des manques du discours familial[2]. » Or, comme nous le verrons, il y a bien chez nos auteurs un geste qui relève de la renaissance dans la fiction, puis d'une sorte de remise au tombeau maîtrisée par le romancier.

[1] Robert Dion et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Presses de l'Université de Montréal, 2010, p. 14.
[2] Claire de Ribaupierre, *Le roman généalogique, op. cit.*, p. 24.

On peut également s'appuyer sur les analyses freudiennes consacrées au psychisme de l'enfant, ainsi que sur la façon dont la démarche psychanalytique peut être prolongée dans le domaine littéraire. Dans *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert s'intéresse au parallèle entre l'histoire de la littérature romanesque – les origines du roman – et la façon dont l'écrivain réinvente sa propre histoire pour l'améliorer – et en faire son « roman des origines ». Elle affirme en effet que la fiction familiale doit permettre d'éclairer la fiction romanesque. Aussi, pour expliquer les origines de la création littéraire, Marthe Robert a recours au « Roman familial des névrosés », texte que Freud publie en 1909. Ce que le psychanalyste nomme un « roman familial » se définit comme « la manière dont un sujet modifie ses liens généalogiques en s'inventant par un récit ou un fantasme une autre famille que la sienne[1]. » Il se présente comme une forme d'imagination purement psychique, donc non écrite, constituant une expérience normale et universelle dans la vie de l'enfant – il ne s'agit d'une pathologie que lorsque cela persiste chez l'adulte névrosé. Dans son contenu, ce roman familial est un récit fabuleux et mensonger élaboré par l'enfant, une « histoire qui n'est rien d'autre en fait qu'un arrangement tendancieux de la sienne, une fable biographique conçue tout exprès pour expliquer l'inexplicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé[2] ». Ce sentiment d'« inexplicable honte » correspond, d'après le psychanalyste, à l'effondrement de l'image idyllique que l'enfant avait de ses parents – érigés au rang de dieux, d'individus uniques et parfaits – et de lui-même par ricochet. Freud analyse cette prise de conscience comme un traumatisme nécessaire mais déchirant, qui pousse l'enfant à se réfugier dans la rêverie. Le roman familial lui permet ainsi de transformer ses parents en étrangers et de se présenter lui-même comme un enfant trouvé. De cette façon, il trouve une raison valable au sentiment d'étrangeté que lui inspirent ses géniteurs ; il parvient dès lors à s'émanciper d'eux en réinventant tout ce qui ne lui convient pas. Ce remaniement lui donne également une nouvelle liberté : n'étant pas le fils légitime de ses parents, il se donne le droit de jouir de son complexe d'Œdipe en remplaçant son père, dont il n'est plus le descendant biologique, auprès de sa mère.

Pour Marthe Robert, le roman familial constitue la première étape de la reconstruction romanesque, le premier jalon de l'invention de l'histoire de famille dans le roman. Dans son ouvrage, elle réinvestit en effet le schéma psychique freudien pour l'apparenter au geste créateur du romancier, qui adopte selon elle une posture : soit celle du « Bâtard », soit celle de « l'Enfant trouvé ». Or, c'est là que Marthe Robert situe

[1] Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse* [1997], Paris, La Pochothèque, 2011, p. 1354.
[2] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman, op. cit.,* p. 46.

> la ligne de partage des deux grands courants que le roman peut suivre et a effectivement suivis au long de son histoire, car à strictement parler il n'y a que deux façons de faire un roman : celle du Bâtard réaliste, qui seconde le monde en l'attaquant de fond ; et celle de l'Enfant trouvé qui, faute de connaissances et de moyens d'action, esquive le combat par la fuite ou la bouderie[1].

Cette thèse de Marthe Robert a été dépassée par la critique ultérieure, en raison du démenti donné par les événements historiques et leur représentation dans le roman contemporain. La critique consacrée au roman généalogique et au récit de filiation part du principe que le XX^e^ siècle doit faire face à « de grands saccages de la mémoire, des ruptures de la transmission[2] » : il ne s'agit plus de se libérer des figures tutélaires familiales, comme le décrivait Marthe Robert, mais plutôt de tenter de recomposer une ascendance décimée, d'« exhumer les vestiges d'un héritage en miettes et raccommoder les lambeaux de sa mémoire déchirée[3] ». Néanmoins, l'adaptation du texte freudien comme genèse romanesque demeure une voie d'accès intéressante, dans la mesure où « l'histoire du roman et des soubassements sociaux qui le portent sont à l'image du développement de l'individu[4]. » Marthe Robert a donc mis au jour le lien entre la construction fictionnelle et le remaniement d'une histoire familiale : la description du cheminement de l'enfant, depuis l'identification aveugle jusqu'à la rupture brutale avec son image idéalisée du couple parental, peut en effet permettre de réfléchir par analogie au processus de remaniement biographique, lequel n'est guère différent, dans sa forme, de l'élaboration du roman familial. Et de la même façon que Marthe Robert fait de la fable biographique que s'invente l'enfant une forme de première expérience romanesque de l'écrivain, ce remaniement constitutif des transpositions biographiques peut être employé pour mesurer l'impact du matériau biographique sur la genèse des fictions romanesques de notre corpus.

Le motif familial, enfin, convoque les travaux des sciences humaines portant sur l'inceste, depuis *Totem et tabou* de Freud (1913) jusqu'aux travaux de Claude Lévi-Strauss, qui étudie sa prohibition comme une loi exceptionnelle, à la fois culturelle et universelle. Le schéma œdipien et l'évitement de l'inceste questionnent certains remaniements de l'histoire familiale, sondent l'inconscient des auteurs. Parce qu'il existe un lien étroit entre le motif œdipien et la quête des origines, Roland Barthes réhabilite cette figure de « Père » symbolique dans le champ littéraire :

> La mort du Père enlèvera à la littérature beaucoup de ses plaisirs. S'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires ? Tout récit ne se ramène-t-il pas à l'Œdipe ? Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine ? Aujourd'hui on balance d'un même coup l'Œdipe et le récit : on

[1] *Ibid.*, p. 74.
[2] Claude Burgelin, « Préface » in Claire de Ribaupierre, *Le roman généalogique, op. cit*., p. 8.
[3] Laurent Demanze, *Encres orphelines*, Paris, José Corti, 2008, p. 9.
[4] *Ibid.*, p. 18.

> n'aime plus, on ne craint plus, on ne raconte plus. Comme fiction, l'Œdipe servait au moins à raconter quelque chose : à faire de bons romans, à bien raconter[1] […].

Dans notre étude, justement, nous sommes confrontés à des phénomènes communs et récurrents tels que l'absence et la défaillance des figures paternelles, ou les déplacements entre le réel et la fiction – autant de procédés romanesques qui trahissent une réappropriation, un rejet ou une volonté de distanciation familiale de la part de l'auteur.

B. Transpositions biographiques : retour aux sources

1. La transposition du temps de l'enfance et de la pré-naissance

Afin d'éviter de produire un catalogue de remarques, nous proposons ici un parcours visant à exposer plusieurs phénomènes de transposition du réel à l'œuvre dans notre corpus, pour ensuite en décrire et en analyser le fonctionnement. En prenant comme point de départ le choix commun des quatre romanciers de se référer à un cadre spatio-temporel ancré dans le passé familial plutôt que dans leur propre actualité, nous allons voir comment ce retour aux sources peut se présenter soit comme le temps et le lieu de l'enfance de l'écrivain, soit comme un espace-temps qui précède même sa naissance.

a. Passé cubain et martiniquais

La chronologie de *Texaco* et de *La eternidad del instante* rend bien compte de cette double temporalité. Les deux romans se situent en partie à une période qui coïncide avec l'enfance des deux auteurs, à laquelle correspond une ville dans laquelle chacun a vécu – Fort-de-France et La Havane. La topographie constitue le cadre le plus référentiel, tandis que l'époque en amont de l'enfance des auteurs, associée à un monde lointain ou inconnu, est décrite de façon historique chez Patrick Chamoiseau et utopique chez Zoé Valdés – deux manières d'instaurer une distance par rapport au vécu biographique. On peut en effet distinguer, dans *Texaco*, un ensemble de strates temporelles qui appartiennent moins à l'existence des seuls personnages qu'à un passé collectif : le temps de la plantation, l'arrivée à Saint-Pierre et l'installation dans les mornes sont d'ailleurs présentés comme des étapes successives qui concernent tout le peuple martiniquais. Au contraire, le moment où la diégèse se déroule à Fort-de-France s'appuie indéniablement, comme nous l'annoncions au début de cette partie, sur l'enfance de Patrick Chamoiseau. On peut par exemple comparer la communauté du quartier des Misérables, qui « fait famille » autour de Marie-Sophie, avec la

[1] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 64.

description de la maison natale de l'auteur, située rue François Arago, où « les autres enfants étaient nombreux, chaque famille en avait quatre ou cinq. Ils alimentaient une explosive bande qui, toute la sainte journée, dévalait le long couloir et l'escalier[1]. » Si la situation de la famille biographique n'a pas été transposée, on trouve dans la description de l'état de la maison *d'Antan d'enfance*, pour laquelle les travaux nécessaires sont toujours retardés, une préfiguration de la lutte pour la salubrité du quartier Texaco. De même, le détail du groupe est passé d'une « explosive bande » d'enfants à « une charge de papas, et autant de manmans[2] » dans le roman, mais la dimension collective a été conservée et accentuée pour convertir la communauté en une métaphore du groupe familial.

En outre, la description de la découverte de la ville que font respectivement Marie-Sophie dans *Texaco* et le « négrillon[3] » dans la trilogie autobiographique témoigne d'une volonté de reproduire, en la transposant dans la fiction, une expérience qui a été essentielle pour Patrick Chamoiseau. La deuxième partie d'*Antan d'enfance*, intitulée « Sortir », raconte la façon dont l'enfant s'approprie petit à petit l'espace de l'En-ville, suivant d'abord sa mère de loin, s'aventurant ensuite tout seul dans une rue, découvrant enfin les joies du vagabondage solitaire ou en bande organisée. Cette initiation à la déambulation urbaine se manifeste également dans *Texaco* dès les premiers passages consacrés à l'enfance de l'héroïne. Pour pouvoir servir de guide à sa mère qui est aveugle, Marie-Sophie Laborieux est elle aussi très tôt initiée aux mystères de l'En-ville :

> Sitôt mes premiers pas, j'étais devenue les yeux de mon Idoménée. Je la guidais par l'En-ville pour les besoins de son travail. Elle m'honorait d'une confiance totale qu'au début je ne méritais pas. Mes yeux d'enfant papillonnaient partout, couvaient les pinces de crabes dressés dans les dalots, surveillaient les voitures, contemplaient d'autres enfants. Sa main sur mon épaule, légère, se contractait un rien quand son pas s'enfonçait dans une flasque que j'avais négligée, tremblait sur une boue lisse, ou devait enjamber un canal pas vraiment évalué. Une fois donc, elle tomba. Son panier s'étala sur la boue de la Levée, mais elle se releva sans un mot de reproche, juste inquiète de savoir si moi je n'avais rien. Alors, d'un coup et à jamais, mes yeux mûrirent et devinrent ses yeux[4].

Le passage de l'autobiographie à la fiction s'opère sous le signe de la responsabilité de l'enfant : Marie-Sophie doit apprendre à déchiffrer la ville pour compenser la défaillance de sa mère, ce qui donne à sa découverte l'aspect d'un enseignement. Au-delà de la différence de condition qui demeure entre le « négrillon » immature et dépendant de Man Ninotte, et la petite câpresse transformée prématurément en « femme-matador », il est intéressant

[1] Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance* [1990], Paris, Gallimard, 1993, p. 17.
[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.,* p. 241.
[3] C'est ainsi que l'auteur désigne son « moi » enfant dans la trilogie autobiographique *Une enfance créole* et dans certains essais comme *Écrire en pays dominé*. La même désignation se retrouve dans un ouvrage plus récent intitulé *La matière de l'absence*. Pour cette raison, nous employons ce terme lorsque nous faisons référence à l'enfant de la trilogie autobiographique, mais nous conservons systématiquement les guillemets.
[4] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.*, p. 247-248.

d'observer que l'expérience urbaine de Fort-de-France en fait le véritable lieu de construction de l'individu. Cette idée est présente tout au long de la trilogie autobiographique, qui peut se lire comme un éveil à la ville et à ses différents quartiers. Dans *Texaco*, l'initiation prend la forme d'une prise de conscience, puis d'une mission, dans la mesure où la quête du personnage est indissociable de la conquête de la ville.

Dans *La eternidad del instante*, l'espace-temps s'appréhende également comme un diptyque séparant le temps de l'enfance de l'auteure d'un temps antérieur. Il y a d'abord la Chine du début du XX^e^ siècle, qui correspond au pays et à l'époque des grands-parents de Zoé Valdés, à la différence près que *La eternidad del instante* commence dans le bourg de Yaan, situé dans le Sichuan, tandis que le grand-père de l'auteure est originaire de Canton. Ce premier cadre familial demeure inconnu à Zoé Valdés, qui le décrit comme un monde lointain, avec l'importante part de fantasme, d'idéalisation et d'exagération que cette méconnaissance assumée implique. Dans le roman, la saison à laquelle est conçu Mo Ying est par exemple décrite comme un tableau de maître :

> Le printemps embellissait le trajet du temple jusqu'à la résidence que partageaient Li Ying et son épouse près de leur famille respective. Les boutons de fleurs de lin et de chanvre sur le point d'éclore évoquaient des touches pointillistes sur un paysage de Georges Seurat et la brise sifflait en provenance du proche bosquet de bambous[1].

La référence picturale à Seurat ainsi que l'isotopie de la renaissance printanière contribuent ici à décrire un paysage inconnu mais imaginé.

Aux antipodes de ce fantasme chinois, la description que propose Zoé Valdés de Cuba au milieu du XX^e^ siècle est bien plus référentielle et biographique. En effet, le *barrio chino* de La Havane, qui devient le lieu de vie de Maximiliano Megía dans la deuxième partie du roman, est directement inspiré du quartier où a vécu le grand-père de l'auteure, rue San Nicolás. Notons également que la grand-mère paternelle de l'auteure, bien que n'étant pas d'origine chinoise, habitait elle aussi dans ce quartier, rue Dragones ; c'est justement dans cette rue que vivent Maximiliano et la grand-mère paternelle de Lola dans *La eternidad del instante*. Le roman et le réel s'accordent également sur de nombreux détails, tels que la pauvreté et l'insalubrité des lieux. Exposée à tous les bruits et odeurs du voisinage, la chambre de Maximiliano est encore sujette à des fissures et des fuites, au point qu'il doive « s'abrit[er] sous une cape en plastique », parce que « des toilettes du dessus s'égouttaient

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant*, *op. cit.*, p. 45 / *La eternidad del instante*, *op. cit.*, p. 43 : « La primavera embellecía el trayecto del templo hasta la residencia que compartían Li Ying y su esposa junto a los familiares más cercanos de ambos. Los botones de las flores de lino y de cáñamo a punto de brotar daban la impresión de toques puntillistas en un paisaje de Georges Seurat y la brisa silbaba proveniente del cercano bosquecillo de bambúes. »

pisse et merde, en raison d'un conduit d'écoulement irréparable[1]. » La saleté et la vétusté des lieux est à rapprocher de bon nombre d'appartements cubains décrits par Zoé Valdés dans ses romans, souvent inspirés du logement de deux pièces situé rue Muralla, dans la vieille Havane, où l'auteure a passé ses premières années, aux côtés de sa mère et de sa grand-mère – avant que l'appartement ne s'effondre, faute d'entretien.

Comme Patrick Chamoiseau, Zoé Valdés possède une véritable culture urbaine, faite de déambulations, de découvertes hétéroclites et de rencontres. Elle en décrit l'importance dans *La Habana, mon amour*, un essai largement inspiré de ses souvenirs autobiographiques cubains. Dans ce texte en partie dicté par la nostalgie de l'exil, La Havane devient une figure maternelle avec laquelle l'auteure entretient une relation intime, à la fois exclusive et partagée avec ses proches et sa génération, comme l'indiquent ces lignes programmatiques :

> La Havane que vous découvrirez au fil de ces pages est celle que j'ai connue, celle de mes aventures, mais aussi celle de mes lectures, de mes écrivains de prédilection et de mes fantômes – des fantômes que j'ai choisis ou de ceux qui m'ont choisie. C'est La Havane de ma mère, et en l'absence de ma mère, La Havane est devenue ma mère, une mère lointaine et à jamais regrettée. C'est La Havane bagarreuse et *bambollera* (tapageuse) de mon père. La Havane particulièrement fervente et joyeuse de ma grand-mère. La Havane de ma génération, née – année fatidique – en 1959[2].

Chez ces deux romanciers, l'initiation à la ville aboutit, lors de la transposition du biographique au fictionnel, à un même résultat : pour les personnages, la rue finit toujours par devenir plus familière que le foyer familial lui-même, ce dernier demeurant insuffisant, étroit et étouffant, toujours condamné au délabrement. Le fait de transposer dans leurs romans les conditions précaires des logements de leur enfance permet dès lors à Patrick Chamoiseau et Zoé Valdés de souligner l'importance originelle de la rue et des quartiers, ainsi que leur goût de la flânerie et de la déambulation.

b. Passé nord-américain et colombien

Une perspective différente s'observe avec Faulkner et García Márquez. Les deux auteurs accordent en effet une grande importance au passé de leur famille, qu'ils tentent de retrouver dans la fiction. Leur démarche, souvent ressemblante, témoigne de l'influence qu'a pu avoir la lecture de Faulkner chez le romancier colombien, qui admire notamment sa construction de la temporalité et de la topographie. On peut d'ailleurs remarquer la ressemblance phonique et

[1] *Ibid.*, p. 342 / *Ibid.*, p. 328 : « Llevaba una capa plástica encima; de los baños del piso de arriba del solar goteaban excrementos y meados debido a un salidero irreparable. »

[2] Zoé Valdés, *La Havane, mon amour*, *op. cit.*, p. 23-24 / *La Habana, mon amour*, *op. cit.*, p. 18-19 : « La Habana que leerán aquí es la Habana de mis vivencias, la de mis andanzas, pero también la de mis lecturas, la de mis escritores predilectos, la de mis fantasmas elegidos por mí, o yo elegida por ellos. Es La Habana de mi madre, y a la falta de mi madre, La Habana se convirtió en mi madre, una madre lejana y siempre añorada. Es La Habana pendenciera y bambollera (aspaventosa) de mi padre. La Habana particularmente creyente y gozadora de mi abuela. La Habana de mi generación, nacida en un año fatídico, en 1959. »

sémantique du Yoknapatawpha, – comté calqué sur celui de Lafayette, dont le nom indien inventé par Faulkner signifie « l'eau qui coule lentement à travers un pays plat[1] » – avec Aracataca, le village natal de Gabriel García Márquez, d'origine indienne également, qui signifie littéralement le « lieu aux eaux transparentes[2] ». Cependant, en prenant pour point de départ l'époque de ses ancêtres, García Márquez substitue d'emblée le temps du passé à celui de son existence, ne gardant que les souvenirs personnels de sa petite enfance, tandis que chez Faulkner, les deux temporalités coexistent, le passé familial venant hanter le présent des personnages de manière obsessionnelle.

En intitulant les quelques pages consacrées à *Sartoris* « Faulkner à Ithaque[3] », André Bleikasten souligne l'importance que revêtent les origines familiales et le retour à la source dans la démarche littéraire du romancier. Dans un entretien accordé à Jean Stein repris maintes fois par la critique, ce dernier revendique d'ailleurs ses origines comme d'authentiques sources d'inspiration romanesque :

> À partir de *Sartoris,* j'ai découvert que mon petit timbre-poste de sol natal valait la peine qu'on écrive des livres sur lui, et que je ne vivrais jamais assez pour l'épuiser, et qu'en sublimant le réel en apocryphe, j'aurais la liberté totale d'utiliser jusqu'à son point culminant le talent que je pouvais avoir. Cela a ouvert une mine d'or d'autres personnages, et ainsi j'ai créé un cosmos à moi[4].

L'utilisation des formes verbales *« sublimating »* et *« exhaust »*, qui décrivent l'emprunt, le remaniement et la transformation, confirme l'idée de transposition ; il s'agit bien pour Faulkner d'employer le réel – et qui plus est, un réel familial, limité mais parfaitement connu – pour l'injecter dans l'œuvre.

Dans *Sartoris*, ce poids des origines se manifeste par des percées du passé qui viennent perturber le présent. Les dates mentionnées et le rythme des saisons offrent bon nombre d'indices qui permettent d'éclairer la période dans laquelle se déroule l'action – du printemps 1919 au mois de juin 1920. La guerre de 1914, celle des jumeaux Sartoris, est aussi celle à laquelle Faulkner souhaitait participer aux côtés des aviateurs de la Royal Air Force. En revanche, le temps qui revient de manière obsédante est toujours celui d'une époque

[1] Jean Rouberol cite cette traduction de Faulkner dans *L'esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner, op. cit.*, p. 65.
[2] Gerald Martin explique en effet que Cataca était le nom de la tribu des Indiens Chimilas et de leur chef ; ce nom se traduit par « eau claire ». En langue chimila, « ara » signifie rivière. Gerald Martin, *Gabriel García Márquez. Une vie, op. cit*., p. 36.
[3] Voir André Bleikasten, *Parcours de Faulkner, op. cit.*
[4] « Beginning with *Sartoris* I discovered that my own little postage stamp of native soil was worth writing about and that I would never live long enough to exhaust it and that by sublimating the actual into the apocryphal I would have complete liberty to use whatever talent I might have to its absolute top. It opened up a gold mine of other people, so I created a cosmos on my own. » Entretien accordé par William Faulkner à Jean Stein pour *The Paris Review*, n°12, 1956. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 22/06/2020) : http://www.theparisreview.org/interviews/4954/the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner. La traduction française du passage que nous citons est celle que propose Jean Rouberol : voir *L'esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner, op. cit*., p. 21.

antérieure. Cette résurgence du passé prend la forme du fantôme du colonel John Sartoris, ou bien celle de reliques exhumées du grenier par le vieux Bayard, sorties d'un coffre resté fermé depuis 1901 – l'année de la mort de son fils John II – et dont le contenu résume par bribes la mémoire familiale : une robe dont « le brocart en était pâli, mais somptueux encore » ; « une lame de Tolède, fine et délicate comme la note filée d'un archer de violon dans un étui de velours » ; « un lourd sabre de cavalerie et un coffret en bois de rose contenant deux pistolets de combat aux garnitures d'argent » ; « le képi bleu règlementaire de l'armée des années 1840 » ; et enfin « une collection de paperasses jaunies soigneusement ficelées en paquets »[1]. Tous ces objets qui renvoient à la splendeur du Sud d'antan et à la gloire de l'armée des Confédérés peuvent être aussi bien des souvenirs familiaux du vieux Bayard que ceux du grand-père de Faulkner.

Dans *Cien años de soledad*, le temps des ancêtres ne vient pas hanter le présent : il constitue le temps de référence, déplacé au premier plan ; de même, la transposition biographique installe au centre du roman les lieux qu'ont connus les ancêtres. Toute l'histoire de *Cien años de soledad* se déroule en effet dans la région qu'a explorée la famille maternelle de l'auteur avant de s'établir durablement à Aracataca. Les tribulations du patriarche José Arcadio Buendía et de son épouse Úrsula Iguarán s'inspirent du parcours qui a mené Nicolás et Tranquilina Márquez jusqu'au village d'Aracataca. C'est à Riohacha que le roman mentionne l'existence des premiers Buendía, arrières grands-parents des fondateurs de Macondo ; or, il s'agit bien de la ville d'origine des grands-parents maternels de García Márquez. D'autre part, comme le couple Márquez, les Buendía doivent quitter Riohacha et se lancent dans une expédition absurde à travers la sierra, avant de fonder un nouveau village, après deux années de marche. Bien qu'il existe une ville de ce nom dans cette région colombienne, située à dix minutes en train d'Aracataca[2], le Macondo de *Cien años de soledad* est une création de l'auteur ; il renvoie au village où s'est établie la famille de Nicolás Márquez et où García Márquez a vu le jour et passé ses premières années.

À partir de là, le roman rend hommage au monde de l'enfance de l'auteur. Avec ses fantômes et ses pièces extraordinaires, la maison natale est l'élément le plus révélateur de cette inspiration familiale. À la lecture de la description qu'en font les biographes, on retrouve

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.,* p. 83-84 / *Sartoris, op. cit*., p. 86-87 : « The first object was a garment. The brocade was richly hushed » ; « a Toledo, a blade delicate and fine as the prolonged stroke of a violin bow, in a velvet sheath » ; « a heavy cavalry saber, and a rosewood case containing two dueling pistols with silver mountings » ; « the blue army forage-cap in the 'forties » ; « a conglomeration of yellowed papers neatly bound in packets ».

[2] Gabriel García Márquez, *Vivre pour la raconter, op. cit*., p. 29 : « Le train passait à onze heures devant la propriété de Macondo et s'arrêtait dix minutes plus tard à Aracataca. » / *Vivir para contarla*, *op. cit*., p. 29 : « El tren pasaba a las once por la finca Macondo, y diez minuto después, se detenía en Aracataca. »

immédiatement le décor romanesque de la maison des Buendía : la pièce des saints, qui est en fait la chambre à coucher de Gabito ; la chambre des malles, « une pièce en bois pleine d'objets ayant appartenu aux ancêtres et de souvenirs rapportés lors de l'exode de la Guajira[1] », qui devient dans le roman le cabinet de Melquíades, et même la chambre aux pots, « cette pièce qu'on tenait fermée, autour de laquelle tournait autrefois la vie spirituelle de la maison[2] ». Le biographe Gerald Martin décrit encore l'atelier d'orfèvrerie du colonel Márquez, qui deviendra celui du colonel Aureliano Buendía, ainsi que la cuisine, avec son four à pain gigantesque, dans laquelle les femmes de la famille se consacrent aux mêmes activités qu'Úrsula, cuisant « du pain, des gâteaux et des confiseries de toute sorte destinés à la fois à régaler les invités et à être vendus dans la rue par les domestiques indiens, histoire d'arrondir les fins de mois[3] ». Le premier biographe de García Márquez, Dasso Saldívar conclut quant à lui sa description de la maison en y projetant le point de vue de l'auteur enfant :

> Dans une maison aussi spacieuse, remplie d'ombre du passé, avec des habitants aussi prodigieux, et dans cette Babel qu'était Aracataca où arrivaient des gens de partout par petits groupes, il suffisait de grandir, de bien tendre l'oreille vers sa grand-mère et ses tantes, et de bien ouvrir les yeux quand il était avec son grand-père[4].

La description des membres de la famille qui entourent l'enfant annonce d'ailleurs l'importance qu'ils vont avoir en tant que figures tutélaires ancestrales.

2. Des membres de la famille aux personnages romanesques

a. Grands-parents et arrière-grands-parents

Figures à la fois protectrices et porteuses d'histoires, les grands-parents et arrière-grands-parents occupent une place très importante dans les textes d'inspiration familiale tant référentiels que fictionnels. Ils sont donc au centre de la question de la transposition. Dans trois de nos romans, la présence des ancêtres biographiques est manifeste. Dans *Texaco*, en revanche, l'enjeu s'avère différent. D'une part, on sait peu de choses de la généalogie de Patrick Chamoiseau : dans ses entretiens, il se borne à expliquer que son père – un mulâtre – est le fils d'un métropolitain de Bretagne, reparti des Antilles aussi vite qu'il était venu, et que

[1] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez. Une vie, op. cit.*, p. 48.
[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.,* p. 295 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 298 : « La clausurada habitación, en torno a la cuál giró en otro tiempo la vida espiritual de la casa […]. »
[3] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez. Une vie*, *op. cit*., p. 49.
[4] Dasso Saldívar, *García Márquez. Voyage à la source, op. cit.,* p. 103 / *García Márquez : el viaje a la semilla : la biografía, op. cit*., p. 96 : « En una casa tan espaciada y llena de sombras del pasado, con unos moradores tan prodigiosos, y en un pueblo de Babel como Aracataca, donde había entrado medio mundo a pedacitos, sólo era cuestión de crecer, de tener los oídos bien puestos junto a la abuela y las tías y tener los ojos bien abiertos junto al abuelo. »

sa mère est une « négresse » d'origine caraïbe. En outre, Chamoiseau rappelle qu'il est impossible de connaître sa généalogie dans des pays qui ont subi l'esclavage, la traite ayant supprimé l'idée même d'ascendance et de descendance. Dans cette perspective, il faut être attentif moins au contenu généalogique proprement dit qu'à la façon dont celui-ci est évoqué dans *Texaco*.

Pour Marie-Sophie Laborieux, qui appartient à la génération précédant celle de l'écrivain Chamoiseau, il existe un non-dit familial au sujet de ses grands-parents esclaves, respectivement nommés « grand-papa du cachot » – personnage qui annonce le silencieux héros de *L'esclave vieil homme et le molosse*[1] – et « grand-maman blanchisseuse ». De même que son personnage justifie son ignorance en ces termes auprès du Marqueur de paroles, de même, peut-être, Chamoiseau explique son silence au lecteur à propos de ses ancêtres :

> Pour éviter mes questions, manman feignait de batailler avec les nattes de mes cheveux et ramenait le peigne ainsi qu'un laboureur au travail d'une rocaille, et qui, tu comprends, n'a pas le temps de parler. Papa, lui, fuyait mes curiosités en devenant plus fluide qu'un vent froid de septembre. Il s'emballait soudain sur l'urgence d'une igname à extraire des dégras qu'il tenait tout-partout. Moi, patiente jusqu'au vice, d'un souvenir par-ci, d'un quart de mot par-là, de l'épanchement d'une tendresse où leur langue se piégeait, j'appris cette trajectoire qui les avait menés à la conquête des villes. Ce qui bien entendu n'était pas tout savoir[2].

La narratrice décrit ici un évitement de la parole, une mémoire insondable qu'elle a tenté de saisir par bribes. Si on effectue, comme Marie-Sophie, ce travail de reconstitution, on peut au moins parvenir à situer les générations. Patrick Chamoiseau étant né en 1953, les membres de sa famille ayant connu l'esclavage peuvent correspondre à ses arrière-grands-parents ; les grands-parents de Marie-Sophie dans *Texaco* pourraient donc s'inspirer des arrière-grands-parents de Chamoiseau. En outre, bien que l'inspiration ne soit pas ici biographique, on peut considérer à une échelle plus générale que l'histoire personnelle cède ici la place à une histoire plus collective dans laquelle bon nombre de familles peuvent se reconnaître. Cela revient à dire que même si les ancêtres décrits dans le roman ne sont pas ceux de Chamoiseau, ils incarnent indéniablement ceux qu'il aurait pu avoir.

Pour les trois autres romans du corpus, la dimension biographique est avérée : les personnages d'ancêtres s'inspirent bel et bien des grands-parents et arrière-grands-parents des auteurs. Nous proposons donc d'étudier pour chaque roman la spécificité qui émane de la transposition : nous verrons ainsi successivement que Faulkner et Zoé Valdés rendent compte d'un premier type de transposition, passant de l'ancêtre biographique à l'ancêtre de fiction, tandis que García Márquez utilise l'image et le souvenir de ses grands-parents pour façonner bon nombre de personnages de *Cien años de soledad*.

[1] Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997.
[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.*, p. 48-49.

Contrairement au roman *The Unvanquished*, centré sur la famille Sartoris pendant la guerre de Sécession, *Sartoris* se déroule après une période qui n'a rien d'héroïque. Le légendaire colonel John Sartoris n'est plus qu'un fantôme, et son fils est déjà nommé « Old Bayard ». Dans ce roman, la précision avec laquelle Faulkner traite du décalage entre le temps désormais révolu et le temps du souvenir s'explique en grande partie par le geste de transposition à partir duquel il a construit deux de ses personnages : John I et Bayard II sont en effet inspirés de l'arrière-grand-père et du grand-père paternels du romancier. Le premier, le colonel William Clark Falkner, correspond presque en tout point à son double de papier : héros de la guerre de Sécession, il s'est ensuite lancé dans la construction de chemin de fer, avant de mourir assassiné en 1889. En outre, le fait que le colonel se manifeste sous une forme spectrale dans la fiction illustre tout à fait la situation biographique, dans la mesure où l'image de son modèle était encore vivace à l'époque du romancier – Robert Cantwell évoque à ce sujet la *« living reality »* du Colonel Falkner[1].

Comme dans *Sartoris*, le « vieux Colonel » a donné naissance à un fils, qui est le modèle de Bayard II : John Wesley Thompson Falkner. Là encore, la ressemblance est profonde entre le grand-père de Faulkner et le personnage du roman : tous deux ont renoncé à venger la mort de leur père, sont à la tête d'une banque, vivent cloîtrés dans un monde dont les valeurs et la culture appartenant au passé et éprouvent de la difficulté à s'adapter à leur propre époque. Jean Rouberol évoque à cet égard les deux alternatives qui s'offrent à ces anciens aristocrates sudistes : « renoncer à l'ancienne éthique, abandonner le code, et adopter les valeurs de l'Amérique industrielle, ou s'isoler dans le souvenir de la grandeur passée[2]. » Bien qu'il ne possède pas l'aura légendaire de son père, J.W.T. Falkner a néanmoins joué un grand rôle dans la transmission de l'histoire familiale à destination de son petit-fils. C'est notamment grâce à lui que le jeune William a eu connaissance des aventures de son glorieux ancêtre ; comme le fait Bayard II dans le roman, ce grand-père a également conservé religieusement les reliques de son propre père – sa pipe, sa montre – et a fait du futur romancier le dépositaire de la mémoire familiale.

Dans son ouvrage consacré à « la saga de la famille sudiste[3] », Gwendolyne Chabrier prend pour point de départ ces deux figures ancestrales : elle évoque le respect que témoignait Faulkner à l'égard de la légende de son arrière-grand-père, et qui a rejailli sur son double fictionnel. Elle rappelle également l'affinité intellectuelle que l'auteur a pu ressentir face à cet

[1] « The legend of Colonel Falkner was alive throughout the years of Faulkner's youth. […] When William Faulkner was writing his great novels Colonel Falkner was still a living reality to people who lived around Ripley. » Robert Cantwell, « Foreword », *Sartoris, op. cit*., p. xvi.
[2] Jean Rouberol, *L'esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner, op. cit.,* p. 121.
[3] Gwendolyne Chabrier, *William Faulkner. La saga de la famille sudiste*, *op. cit*.

ancêtre mort avant sa naissance, mais lui-même écrivain de romans et d'histoires réalistes. En revanche, nous constatons que malgré cet emprunt indéniable, Faulkner n'a pas conservé le nom de sa famille dans la fiction, se contentant de conserver le titre de colonel. Michel Mohrt en explique le sens, qui est en fait honorifique et indépendant de la carrière militaire :

> le titre de colonel était donné, jusqu'à une époque récente, dans les États de l'ancienne Confédération du Sud, à un homme de bonne famille, un « gentleman », qu'il eût ou non porté lui-même (ou son père, ou son grand-père) l'uniforme gris à parements jaunes. C'était un titre de courtoisie. C'est ainsi que le grand-père de Faulkner portait le titre de « jeune colonel », par héritage, pourrait-on dire, son père, l'aïeul de l'écrivain, ayant effectivement commandé un régiment pendant la guerre de Sécession[1].

Notons qu'on retrouve l'usage de ce titre de courtoisie dans *Sartoris* : le vieux Bayard, qui n'a pas fait la guerre, est appelé « Colonel » comme son père.

Dans l'héritage familial faulknérien, le titre s'est ainsi substitué au nom. De plus, le romancier lui-même n'a pas conservé le patronyme de ses ancêtres : depuis 1919, date de la signature du poème « L'après-midi d'un faune », il est passé de « Falkner » à « Faulkner » ; l'ajout d'une voyelle apparaît comme un geste résolu d'émancipation et de renaissance. Comme le souligne Claude Burgelin, beaucoup d'écrivains ont un compte à régler avec leur nom de famille, ce qui constituerait même l'une des genèses possibles de leur démarche littéraire. Il distingue ainsi le « nom propre », qu'on s'est forgé, et le « nom de famille », dont on hérite :

> Nom propre et nom de famille peuvent ainsi devenir deux ennemis pris dans une lutte à mort. Pour que Je existe en son nom, avec un nom qui le désigne, il lui faut faire voler en éclats ce que le mensonge familial et l'imaginaire de la tribu ont cimenté[2].

Ainsi, ajouter une voyelle à son nom comme l'a fait Faulkner peut s'interpréter comme un doute jeté sur la pertinence du modèle familial et comme la volonté d'en forger un autre,

> comme s'il s'était figuré que les membres de cette famille, du vieux au jeune colonel ses arrière-grand-père et grands-pères mythiques, et jusqu'au moindre des descendants et collatéraux, n'auraient pas vraiment vécu leur existence tourmentée ou terne et tranquille tant que le modèle n'aurait pas été décrit et illustré[3] […].

Contrairement à William Faulkner, Zoé Valdés a conservé l'identité onomastique dans son geste de transposition : en devenant un être de fiction, son grand-père a gardé le nom de Maximiliano Megía. Son histoire est évoquée dans quelques textes, parmi lesquels figure la préface de *La Chine à l'affiche*, un recueil d'affiches chinoises. Zoé Valdés y raconte comment elle a découvert pour la première fois l'histoire de son grand-père Maximiliano, grâce à une photographie puis aux explications de sa mère : « né à Canton, il était arrivé dans

[1] Michel Mohrt (éd.), *Album William Faulkner*, Paris, Gallimard, 1995, p. 12.
[2] Claude Burgelin, « Nom de famille, nom propre, pseudonyme. Rivalités assassines », in Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), *Le roman contemporain de la famille, op. cit*., p. 145.
[3] Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, *op. cit*., p. 51-52.

les années vingt à Mexico. Il s'appelait Tang. Il changea son nom, devint Megía, et partit ensuite pour La Havane[1]. » Beaucoup de détails coïncident entre la vie du grand-père et celle que raconte *La eternidad del instante*. On peut citer, entre autres, les différentes étapes de leur voyage vers l'Amérique, leur changement de nom, les multiples professions exercées à Cuba – aussi bien de petits emplois de subsistance que le métier d'avocat. Comme le personnage du roman, le grand-père a ensuite épousé une Irlandaise qui a quitté le foyer dans les mêmes circonstances que le fait Barbara Buttler :

> Après avoir mis au monde ses cinq enfants, ma grand-mère avait pris le large pour se consacrer au théâtre. Ce fut mon grand-père qui éleva ma mère et l'un de ses frères jusqu'à épuisement de ses forces et de ses ressources. Les autres grandirent à la va-comme-je-te-pousse, comme ils le purent[2].

Les deux Maximiliano sont également des intellectuels et des penseurs. Zoé Valdés décrit en effet son grand-père comme

> un passionné de la ville et de son quartier. Il a écrit sur le théâtre Shanghai, sur les Chinois qui, comme lui, s'étaient frayé leur propre chemin. Il a décrit combien il pouvait être difficile de s'entendre avec les Havanais – son accent coolie n'arrangeait rien – et il a aussi évoqué un certain racisme envers la "race jaune"[3].

Or, écrire et essayer de comprendre tout ce qu'il a vécu pour transmettre ses connaissances à sa petite fille sont bien les deux tâches que s'impose Mo Ying / Maximiliano Megía dans *La eternidad del instante*.

Dans *Cien años de soledad*, les grands-parents maternels de García Márquez sont omniprésents, mais ne se contentent pas d'inspirer un seul personnage. À première vue, on est tenté de calquer ce couple sur les seules figures d'Úrsula et José Arcadio Buendía. Le grand-père, Nicolás Márquez, a effectivement inspiré le personnage du patriarche de Macondo. L'exemple le plus marquant de cette transposition demeure le duel qui l'a opposé à Medardo Pacheco et qui deviendra dans le roman le conflit entre José Arcadio Buendía et Prudencio Aguilar : la mort des adversaires entraîne le grand-père de l'auteur comme son personnage à fuir Ríohacha et à se lancer dans un « voyage vers l'oubli[4] » qui rappelle l'épopée du couple initial de *Cien años de soledad*. De même, la notoriété du personnage à Macondo renvoie au statut de Nicolás Márquez à Aracataca. Mais la transposition biographique ne s'arrête pas là. En effet, bien que le romancier les présente comme deux images opposées, Nicolás Márquez a aussi inspiré certains aspects de la vie du personnage d'Aureliano Buendía : tous deux

[1] Zoé Valdés, « Préface » in *La Chine à l'affiche*, *op. cit*., p. I.
[2] *Ibid.*
[3] Zoé Valdés, *La Havane, mon amour*, *op. cit*., p. 222 / *La Habana, mon amour, op. cit*., p. 165 : « […] un apasionado de la ciudad y de su barrio, escribió sobre el teatro Shangai, sobre los chinos que se habían abierto paso al igual que él. Escribió sobre lo difícil que era tratar con los habaneros, encima con su acento culí, y escribió también de un cierto racismo hacia la "raza amarilla". »
[4] Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla, op. cit.,* p. 49 / *Vivre pour la raconter, op. cit.,* p. 49.

partagent effectivement les mêmes activités publique et privée, orfèvres dans la sphère domestique et membres éminents du parti libéral à l'extérieur.

La grand-mère de l'auteur, Tranquilina Iguarán Cotes de Márquez, a contribué, au moins à l'échelle onomastique, à la construction des personnages de Petra Cotes et Úrsula Iguarán. Elle partage surtout de nombreux traits avec Úrsula : toutes deux épousent un de leurs cousins germains, vivent le même exil, mènent d'une main de maître l'organisation domestique de la nouvelle maison ; d'abord femmes actives régnant dans leur foyer, toutes deux deviennent ensuite de vieilles aveugles dont les égarements et les divagations mettent en joie les enfants. García Márquez raconte en effet comment, peu avant sa mort, Tranquilina subit une opération oculaire et se met à voir autre chose que le monde sensible. Cette anecdote peut être rapprochée de l'évolution d'Úrsula, qui finit quant à elle par confondre le présent et le passé, « à tel point qu'il lui arrive une fois de rester trois jours à pleurer, inconsolable, la mort de Petronila Iguarán, sa propre arrière-grand-mère, enterrée depuis plus d'un siècle[1]. » Tranquilina et Úrsula font également preuve de la même tolérance résignée vis-à-vis des bâtards que sèment les mâles de leur famille à travers tout le pays.

D'autres personnages, comme celui d'Amaranta, ont également été construits à partir du souvenir de la grand-mère de l'auteur. Ils pourraient de fait être multipliés à l'infini pour mesurer la puissance du souvenir de Tranquilina et Nicolas Márquez ; cette prolifération est bien le signe que Gabriel García Márquez utilise ses grands-parents comme de véritables sources d'inspiration, non pas pour faire coïncider l'individu biographique avec un être de fiction, mais pour les faire vagabonder à travers plusieurs personnages – et de cette façon, peut-être, les ressusciter.

b. Les autres personnages

Les figures familiales ancestrales ne sont évidemment pas les seules à avoir compté. La famille dans son ensemble a également inspiré nos auteurs et fait l'objet de transpositions systématiques. Dans *Cien años de soledad*, García Márquez poursuit le modèle que nous venons de voir, en proposant une transposition diffractée. En effet, le père, le grand-père, ainsi que Gabriel García Márquez lui-même sont la triple source de tous les personnages masculins, tandis que toutes les femmes de la famille semblent avoir fusionné pour créer les personnages féminins. La différence est compréhensible : ayant vécu dans un monde presque exclusivement féminin pendant son enfance, García Márquez se représente cet univers dans

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 366 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 371 : « […] hasta el punto de que en una ocasión pasó tres días llorando sin consuelo por la muerte de Petronila Iguarán, su bisabuela, enterrada desde hacía más de un siglo. »

son unité, tandis qu'il détache les figures masculines, en particulier deux paternelles – son véritable père, Gabriel Eligio et son père d'adoption, Nicolás Márquez.

On peut ainsi trouver plusieurs traits de ressemblance entre le couple initial des Buendía et celui des parents de l'auteur. L'imagination audacieuse, le caractère entêté et les « spéculations chimériques[1] » – de José Arcadio Buendía rappellent par exemple les nombreuses tentatives pharmaceutiques de Gabriel Eligio dans toutes les villes de la région. De la même façon, Luisa Márquez, son épouse, fait preuve du même courage et du même caractère indomptable qu'Úrsula. Le portrait que García Márquez fait de sa mère dans son autobiographie rappelle en effet le personnage énergique et farouche du roman :

> Ses qualités les plus grandes avaient toujours été son sens de l'humour et cette santé de fer que les ruses de l'adversité ne réussirent jamais à ébranler. Mais le plus surprenant, et le plus évident aussi, était l'exquise habileté avec laquelle elle dissimulait son incroyable force de caractère. Née sous le signe du lion, elle en était le paradigme parfait. Cela lui avait permis d'asseoir un pouvoir matriarcal qui s'étendait jusqu'aux branches les plus éloignées de la famille et aux lieux les plus reculés, une sorte de système planétaire qu'elle dirigeait de sa cuisine, d'une voix frêle, sans ciller, tandis que bouillait la marmite des haricots[2].

Les tantes de García Márquez sont également des modèles pour les personnages féminins du roman. Pour n'en citer qu'un exemple, la tante Francisca, demeurée célibataire jusqu'à sa mort et qui, sentant sa fin proche, se met à coudre son suaire, a bien évidemment inspiré le personnage d'Amaranta Buendía, qui achève sa vie dans des circonstances similaires.

La famille de William Faulkner, elle aussi, a été une indéniable source de transposition pour les Sartoris. Comme l'explique Gwendolyne Chabrier, les deux familles appartiennent au même type de familles dites aristocratiques, ce qui explique qu'elles partagent les mêmes « sentiments de dégénérescence familiale[3] ». Une différence réside néanmoins au niveau des origines : arrivé par hasard dans le Mississippi en 1842, l'ancêtre des Falkner est issu d'une famille modeste d'origine écossaise, tandis que John Sartoris, qui s'y installe en 1833, « pourvu d'argent et d'esclaves[4] », descend d'une noble lignée originaire de Caroline. La transposition s'observe également dans la famille prise au sens large, comprenant les domestiques. Simon Strother, le patriarche de la famille noire au service des Sartoris, est en effet calqué sur le domestique noir Ned Barnett ; et bien que Dilsey, dans *The Sound and the*

---

[1] *Ibid.*, p. 32 / *Ibid.*, p. 25 : *« especulaciones quiméricas ».*
[2] Gabriel García Márquez, *Vivre pour la raconter, op. cit.,* p. 14 / *Vivir para contarla, op. cit*., p. 14 : « Sus virtudes más notarias desde entonces eran el sentido del humor y la salud de hierro que las insidias de la adversidad no lograrían derrotar en su larga vida. Pero la más sorprendente, y también desde entonces la menos sospechable, era el talento exquisito con que lograba disimular la tremenda fuerza de su carácter : un Leo perfecto. Esto le había permitido establecer un poder matriarcal cuyo dominio alcanzaba hasta los parientes más remotos en los lugares menos pensados, como un sistema planetario que ella manejaba desde su cocina, con voz tenue y sin parpadear apenas, mientras hervía la marmita de los frijoles. »
[3] Gwendolyne Chabrier, *William Faulkner. La saga de la famille sudiste, op. cit*., p. 55.
[4] *Ibid.*, p. 56.

Fury, en soit l'illustration la plus manifeste, Caroline Barr a sans doute influencé le personnage d'Elnora Strother.

Nous avons vu précédemment comment fonctionnait la transposition masculine des ancêtres de Faulkner ; celle des femmes n'est pas moins pertinente, comme va le montrer la construction du personnage de Miss Jenny. D'après Gwendolyne Chabrier, plusieurs femmes de la famille peuvent avoir contribué à façonner ce personnage, parmi lesquelles Maud, la mère de Faulkner, et Lizzie Vance, l'arrière-grand-mère du romancier, qui sont décrites comme deux femmes dominantes et puissantes. À ces deux premières sources, Faulkner ajoute lui-même ses vieilles tantes, qui semblent posséder le caractère indomptable de Miss Jenny. Toutes ces femmes, qui apparaissent comme des modèles du pilier féminin des Sartoris, lui confèrent à la fois le rôle de « passeuse » de la mémoire et celui d'incarnation de l'« Invaincue ». Faulkner évoque ce double rôle des femmes dans un des cours qu'il donne à l'université de Virginie entre 1957 et 1958 :

> J'ai entendu parler [de la guerre] par mes tantes, des vieilles filles, qui n'avaient jamais capitulé. Mais je peux me rappeler les vieux. Ils sortaient leurs vieux uniformes gris minables et le vieux drapeau du régiment le jour de la Commémoration des morts de la Guerre Civile. Oui, je me rappelle un certain nombre d'entre eux. Mais c'étaient les tantes, les femmes, qui n'avaient jamais capitulé[1].

Dans *La eternidad del instante*, Yoya est la seule des enfants de Maximiliano à avoir maintenu un contact avec son père ; ce personnage est inspiré de la mère de Zoé Valdés, comme en témoigne son portrait en fin d'ouvrage. Comme nous l'annoncions au début de ce chapitre, le recours à des photographies, qui établit une correspondance entre trois membres d'une même famille et trois personnages de fiction, déclenche un processus d'identification qui rapproche ce roman des textes biographiques et autobiographiques. Son entreprise est par exemple comparable à celle de Georges Pérec ou Claude Simon, décrite par Claire de Ribaupierre. Il s'agit en effet du même geste d'appropriation et de transposition des images familiales :

> L'écrivain s'empare des photographies des parents, les interroge, les déplace et les glisse dans son texte, leur donne vie, mais les fabule aussi, les *légende*. Il arrache le document à son usage ordinaire et à son lieu propre, l'album de famille ou la chambre à coucher, pour l'isoler, le transcrire, l'intégrer dans un nouveau système, l'inscrire dans la machine textuelle[2].

[1] William Faulkner, *Faulkner à l'Université*. Cours et conférences prononcés par Faulkner à l'Université de Virginie en 1957-1958, trad. René Hilleret, Paris, Gallimard, NRF, 1964, p. 254.
[2] Claire de Ribaupierre, *Le roman généalogique, op. cit*., p. 59.

Chez Zoé Valdès comme chez ces deux écrivains, le portrait de famille devient un objet de fascination pour l'écrivain et pour le lecteur dès lors qu'il a « produit des figures romanesques » et « donné naissance à un récit »[1].

En outre, dans *La eternidad del instante*, la disposition de la photographie de la mère, située entre celle de Maximiliano et celle de Zoé Valdés elle-même, est éloquente. C'est en effet la mère – Gloria dans la biographie, Yoya dans la fiction – qui fait le lien entre le grand-père chinois et l'enfant. La relation qu'entretient Yoya avec son père est résumée par le verbe à connotation militaire *« asediar*[2] *»* – littéralement, « assiéger » – : par l'intermédiaire de Gina, elle veille sur lui et insiste pour que Maximiliano fasse la connaissance de sa fille Lola. Gloria, quant à elle, est celle qui fournit à sa fille les premières explications de ses origines chinoises. On peut également voir dans cette présence photographique et fictionnelle de la mère une façon d'inscrire le roman dans la lignée de tous les textes qui constituent une variation autour de l'enfance cubaine de Zoé Valdés. Lola se rapproche en effet de plusieurs autres héroïnes qui se développent dans un milieu familial essentiellement féminin : c'est par exemple le cas de Danaé, qui vit entre sa mère folle et sa grand-mère agonisante dans *Querido primer novio* (1999) ; c'est aussi celui d'Alma Desemparada, fillette abandonnée par son père, coincée entre une mère violente et alcoolique, une tante désespérée et une grand-mère qui meurt promptement, dans *El pie de mi padre* (2000).

Enfin, bien que *Texaco* s'inspire d'abord de personnalités réelles de la périphérie de Fort-de-France, Patrick Chamoiseau utilise et projette également des données familiales dans sa fiction. Une grande partie de cette inspiration biographique réside dans la transposition de Man Ninotte, sa mère. Figure phare de la trilogie autobiographique, mais aussi mentionnée dans les essais de Chamoiseau, Man Ninotte, dans *Texaco*, se retrouve simultanément dans les personnages d'Idoménée et de Marie-Sophie Laborieux. Le premier cas de transposition semble *a priori* le plus évident, la mère biographique devenant celle de l'héroïne dans le roman. De fait, ces deux figures maternelles, respectivement idolâtrées par leur enfant, font l'objet de descriptions empreintes de nostalgie, qui rappellent leur capacité à déjouer la misère. Toutes deux rivalisent par exemple d'ingéniosité au moment des fêtes : tandis que Man Ninotte parvient toujours à trouver un cochon à engraisser dans la perspective du dîner de Noël, Idoménée s'ingénie à faire de petites surprises à sa fille, comme cette dernière le raconte : « Tu dénichais l'argent d'un sachet de pralines. Tu dévoilais à nos émerveillements

[1] *Ibid.*, p. 60.
[2] Zoé Valdés, *La eternidad del instante, op. cit*., p. 149 / *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 160.

la blancheur d'un nougat. Un nougat, et le monde est prodige, la vie chante, bonheur passe[1]. » Mais cette transposition se manifeste surtout dans le traitement narratif du souvenir de ces deux mères. La description d'Idoménée, dont la présence est éphémère dans *Texaco*, est placée sous le signe du deuil. Avant même qu'elle ne meure, Marie-Sophie évoque l'impact de sa disparition :

> O manman… te perdre me révéla combien nous sommes fermés à ceux que nous aimons, comme nous sommes inaptes à nous rassasier d'eux, de leur présence, de leurs voix, de leur mémoire, comment jamais assez nous ne les embrassons… jamais assez. […] Ô Oiseau de Cham, abuse de ceux que tu aimes[2]…

Cette déploration assimile le récit de Marie-Sophie à l'entreprise autobiographique menée dans *Une enfance créole* : Patrick Chamoiseau reproduit en quelque sorte dans son roman le processus de création qui est à l'œuvre dans le récit d'enfance pour renouveler la remémoration et l'hommage à la figure maternelle disparue. Cela se traduit par une commune conclusion : en effet, à l'injonction « d'abuser » des êtres aimés qu'on lit dans *Texaco*, fait écho un autre précepte dans *À bout d'enfance* : « *ô il ne suffit pas d'aimer, il faut faire fête de ceux qu'on aime*[3] *!...* »

Cependant, Man Ninotte est aussi indomptable qu'Idoménée est douce, ce qui la rapproche indéniablement du personnage de Marie-Sophie, voire même de toutes les femmes qui participent à la résistance du quartier de Texaco. Le comportement de Man Ninotte tel qu'il est décrit dans *Une enfance créole* correspond en effet au courage de Marie-Sophie face aux épreuves. Toutes deux apparaissent comme des femmes d'action qui n'ont pas le temps de se lamenter sur leur sort. Cet état d'esprit se révèle dans leur façon de se préparer aux épreuves. Ainsi, Man Ninotte, qui attend l'arrivée d'un cyclone, n'est « jamais plus à l'aise que dans l'apocalypse. […] Pour cette adversaire des déveines, le désastre était un vieil ennemi. Elle s'y démenait à peine plus que d'habitude, et nous en extrayait le meilleur[4] », ce que le fils et écrivain résume par une métaphore : « soulevant chaque malheur, elle dénichait chaque chance[5] ». De la même façon, Marie-Sophie explique que les malheurs lui ont appris à faire contre mauvaise fortune bon cœur :

> Tant de hardes à blanchir aux rivières des misères ne m'ont guère laissé de temps pour une mélancolie. En plus, dans les rares instants que la vie m'accorda pour moi-même, j'appris à galoper du cœur sur de grands sentiments, à vivre la vie comme on dit, à la laisser aller. Et sur les rires ou les sourires, la peau de ma bouche n'a jamais s'il te plaît connu la moindre fatigue[6].

---

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.,* p. 250.
[2] *Ibid.* p. 249.
[3] Patrick Chamoiseau, *À bout d'enfance, op. cit*., p. 45.
[4] Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance, op. cit*., p. 104.
[5] *Ibid.*, p.105.
[6] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.,* p. 47.

L'une est reine de la rue, l'autre doyenne de son quartier : il est en tout cas indéniable que l'auteur a utilisé la figure maternelle, idéalisée en maîtresse-femme, pour construire son personnage de femme-matador dans *Texaco*. La composition de l'être de fiction a sans doute été complétée par le modèle des sœurs aînées de l'auteur, qui sont, comme Marie-Sophie, des câpresses. Nous pensons notamment à la sœur aînée, surnommée la « Baronne », à laquelle Patrick Chamoiseau rend hommage dans *Chemin d'école,* la remerciant d'avoir préservé son enfance de « négrillon », et qui, dans un ouvrage plus récent, aide le narrateur à raconter le deuil de Man Ninotte[1].

Dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau, d'autres affinités apparaissent également entre trois personnages : le « négrillon » de l'autobiographie semble en effet proche à la fois d'Esternome et de Marie-Sophie. Son comportement, lorsqu'il n'est qu'un petit enfant, fait en effet penser à celui d'Esternome enfant dans la plantation : tous deux sont présentés comme des « négrillons » remuants, agaçants, qui cherchent à trouver leur place dans un monde d'adulte. La lecture du récit des exploits du « négrillon » dans la maison – notamment ses duels contre les « vingt-douze mille » moustiques – occasionne par exemple un rapprochement comique avec l'énumération des diverses activités hétéroclites auxquelles Esternome est affecté dans la Grand-Case :

> porteur des paniers à linge de sa mère, éplucheur de cuisine, désherbeur de jardin, plumeur des trente volailles à l'aube des jours de fêtes, savonneur de vaisselle, arroseur de plantes vertes, secoueur de draps et batteur de matelas. […] Il fut aussi expert en certains métiers dont personne ne lui sut jamais gré : espionneur des fornications domestiques, briseur des siestes de l'infirme jardinier, scrutateur des seins translucides de la Dame quand il lui remplissait sa cuvette matinale, raconteur d'idioties dont bien sûr pièce histoire ne garde mémoire en trace[2].

Cependant, la ressemblance avec Marie-Sophie n'est pas non plus en reste, surtout si on compare *Chemin d'école*, deuxième volet de la trilogie autobiographique, à l'expérience scolaire de Marie-Sophie – tous deux se rendent au cours Perrinon. Pour le « négrillon », qui « commit l'erreur de réclamer l'école[3] », l'institution scolaire devient le lieu d'assimilation européenne, où règne en maître l'idiome français[4]. Pour Marie-Sophie, l'école n'apprend rien si ce n'est le goût des mots. C'est à l'extérieur du contexte scolaire que tous deux font d'ailleurs la même découverte fascinante des livres : aux lectures désordonnées de Marie-Sophie – « des lots de poèmes, des bouts de paragraphes, des périodes envoûtantes[5] » –,

[1] Patrick Chamoiseau, *La matière de l'absence*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.
[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.,* p. 59-60.
[3] Patrick Chamoiseau, *Chemin d'école*, *op. cit.,* p. 17.
[4] « On allait à l'école pour perdre de mauvaises mœurs : mœurs à l'énergumène, mœurs nègres ou mœurs créoles – c'étaient les mêmes. » *Ibid.*, p. 169.
[5] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.,* p. 279.

correspond en effet la fascination du « négrillon » pour l'objet livre, qui se manifeste par un jeu mimétique – ne sachant pas lire, il fait néanmoins semblant.

Ainsi, les quatre romans attestent bien d'un geste de transposition biographique qui fait notamment la part belle aux figures tutélaires des grands-parents et des ancêtres des auteurs. Comme nous avons également pu le voir, *Texaco* n'est finalement pas dépourvu de sa part de « biographèmes », même si l'inspiration familiale s'y manifeste autrement que dans les trois autres romans.

II. Quand les romans « corrigent » le réel : silences et remaniements

Dans l'intitulé de cette seconde partie, nous employons le verbe « corriger » dans son acception étymologique. Issu du latin classique *corrigere*, il désigne au sens propre l'action de « redresser » et par extension celle de « réformer, améliorer ». En ayant recours au motif de la correction, nous souhaitons montrer que dans la transposition biographique, le geste des romanciers n'est pas seulement fait d'emprunts attestant de leur inspiration familiale. En marge de ce qui est mobilisé comme un matériau de la fiction, nous constatons en effet des phénomènes qui manifestent au contraire une absence, un manque, un effacement de certains pans de l'histoire familiale. Pour cette raison, les pages qui suivent se concentreront sur les silences, les omissions volontaires ou involontaires qui créent des brèches dans la transposition. Nous nous intéresserons également aux remaniements, modifications et améliorations de la biographie, qui comblent les vacuités ou bien transforment la réalité.

Bien évidemment, dans cette enquête sur les transpositions, nous ne cherchons pas à masquer les altérations inévitables et involontaires qui se produisent entre le vécu et sa transposition littéraire. En effet, même la mémoire familiale n'est jamais seulement un hommage fidèle au passé, elle en est toujours une reconstruction, comportant sa part d'interprétation subjective, voire d'invention. C'est ce que rappelle Maurice Halbwachs :

> Une scène déterminée qui s'est déroulée dans notre maison, dont nos parents furent les personnages, et qui a marqué dans notre mémoire, ne reparaît donc pas comme le tableau d'un jour, tel que nous le vîmes alors. Nous la composons à nouveau, et nous y faisons entrer des éléments empruntés à bien des périodes qui la précédèrent et qui la suivirent[1].

[1] Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* [1925], Paris, PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1952, p. 153.

Maurice Halbwachs insiste ici sur le travail de recomposition et de transformation qui est entrepris au moment de la remémoration. La part de fiction présente dans la mémoire familiale résulte donc du constat selon lequel il est impossible de ne pas façonner, à un moment ou à un autre, un mythe familial. Si cette fictionnalisation du passé s'avère inévitable pour tout individu, elle se trouve évidemment doublement convoquée lorsqu'il s'agit d'un romancier transposant des faits biographiques dans une œuvre. Dès lors, plusieurs questions émergent : les silences sont-ils le résultat d'un oubli ou d'une volonté d'effacement ? Les remaniements pallient-ils le défaut de mémoire ou sont-ils volontairement des instruments de correction et de transformation de la biographie ? Ces interrogations nous conduisent à prêter une attention particulière au degré d'intentionnalité qui réside dans le geste de transposition du réel à la fiction romanesque.

A. Une question préalable : l'intention de l'auteur

Dans un chapitre du *Démon de la théorie* consacré à la figure de l'auteur, Antoine Compagnon retrace dans ses grandes lignes le débat critique qui a eu lieu autour de la question de la survie ou de la mort de l'auteur. Sa réflexion commence par le rappel des deux idées reçues qui s'affrontent : d'un côté celle, ancienne, qui repose sur l'association du sens de l'œuvre à une intention auctoriale ; de l'autre celle, moderne, qui rejette la pertinence de l'idée d'intention, jugée nuisible aux études littéraires. La notion d'intention a en effet divisé les partisans de l'histoire littéraire et la nouvelle critique dans les années 1960. Antoine Compagnon rappelle par exemple les hypothèses de Michel Foucault et Roland Barthes au sujet de la « mort de l'auteur », ce dernier étant perçu comme le symbole d'une idéologie bourgeoise et capitaliste. Dans le cadre d'un séminaire consacré à la question auctoriale, le choix d'intituler la première séance « Mort et résurrection de l'auteur » montre que du point de vue de Compagnon, le débat ne s'achève pas par avec la victoire de l'un ou l'autre camp :

> […] on ne se débarrasse pas à si bon compte de l'auteur. Le lecteur a besoin d'un interlocuteur imaginaire, construit par lui dans l'acte de lecture, sans lequel la lecture serait abstraction vaine. On peut limiter la place de la biographie et de l'histoire dans l'étude littéraire, relâcher la contrainte de l'identification du sens à l'intention, mais, si on aime la littérature, on ne peut pas se passer de la figure de l'auteur[1].

Pour dépasser cette opposition, le critique propose alors une troisième voie : il affirme d'abord l'impossibilité de « renonce[r] à une hypothèse minimale sur l'intention d'auteur,

[1] Antoine Compagnon, Cours d'introduction au séminaire « Qu'est-ce qu'un auteur ? » donné à l'UFR de Paris IV Sorbonne, disponible en ligne à l'adresse suivante (dernière consultation le 22/06/2020) : http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php.

comme cohérence textuelle, ou comme contradiction se résolvant à un autre niveau (plus élevé, plus profond) de cohérence[1]. » L'opposition est donc moins radicale qu'elle ne le semble ; et si on ne peut se passer complètement de l'intention d'auteur, on ne peut pas non plus tout mettre sur son compte, ni en faire le point de départ de l'analyse littéraire, dans la mesure où un auteur n'a pas pensé, en écrivant, à tout ce que nous pouvons trouver dans son texte. C'est pourquoi Compagnon, pour la distinguer de la « préméditation consciente », ajoute ensuite que l'intention d'auteur « n'implique pas une conscience de tous les détails que l'écriture accomplit, ni ne constitue un événement séparé qui précéderait ou accompagnerait la performance, suivant la dualité fallacieuse de la pensée et du langage[2]. »

Afin de rattacher à présent ce débat sur l'intentionnalité aux questions qui nous occupent, nous pouvons distinguer trois cas de figure. Dans le premier, les romans comportent par endroits de véritables oublis, aussi bien inévitables qu'involontaires, liés à un défaut de mémoire. Dans le second cas, il peut s'agir d'omissions qu'on croit involontaires, mais qui sont en fait inconsciemment recherchées par l'auteur. Ces oublis faussement involontaires peuvent être rapprochés de ce que Freud entend par la notion de refoulement. Depuis les travaux de ce dernier, celle-ci est en effet définie comme

> le processus visant au maintien dans l'inconscient de toutes les idées et représentations liées à des pulsions et dont la réalisation, productrice de plaisir, affecterait l'équilibre du fonctionnement psychologique de l'individu en devenant source de déplaisir[3].

Dans un article publié en 1898, Freud explique en effet que l'oubli est

> en liaison intime avec des suites d'idées, qui se trouvent chez moi en état de refoulement, c'est-à-dire qui, malgré l'intensité de l'intérêt qui leur est attribué, rencontrent une résistance qui les tient à distance de l'élaboration par une certaine instance psychique, et par conséquent du devenir conscient[4].

Le refoulement fonctionne donc comme une résistance psychique inconsciente[5]. Dans le troisième cas, enfin, nous pouvons avoir affaire à des oublis résolument volontaires : cela se produit lorsque l'auteur choisit consciemment de laisser dans l'ombre un aspect de son histoire familiale.

Ces trois cas de figure engendrent principalement deux attitudes romanesques : le romancier a effectivement la possibilité de combler la brèche par la fiction en remplaçant le

[1] Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 90.
[2] *Ibid.*, p. 105.
[3] Michel Plon et Elisabeth Roudinesco, *Dictionnaire de la psychanalyse*, *op. cit*., p. 1305.
[4] Sigmund Freud, « Sur le mécanisme psychique de l'oubli », *Résultats, idées, problèmes*, t. 1 (1890-1920), trad. Jean Laplanche, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1984, p. 103.
[5] Pour en préciser la portée et ne pas le réduire à des cas pathologiques, Freud précise que « parmi les multiples facteurs qui contribuent à la survenue d'une faiblesse de la mémoire ou d'une défaillance du souvenir, il ne faut donc pas ignorer la part du refoulement, qui non seulement chez les névrosés mais aussi, sur un mode qualitativement semblable, chez les hommes normaux, peut toutefois être mise en évidence. » *Ibid.*, p. 105.

silence par autre chose, ou au contraire il peut décider de ne rien remplacer et d'exhiber le vide, le trou béant. Autrement dit, il fait soit le choix du silence, soit celui du remaniement.

B. Silences et remaniements : de l'enfant au créateur

1. Les pères, ces grands absents

Là encore, l'étude d'une sélection de phénomènes va primer sur le catalogue de remarques. En mobilisant les quatre œuvres de notre corpus, un point commun s'est imposé dans le traitement des figures paternelles, lesquelles sont décrites sous l'angle de l'absence ou de la défaillance : soit le père n'est pas là, soit sa présence est justement destinée à mettre en avant ses écueils, ses défauts, ses imperfections. Nous avons rappelé plus haut, en citant Roland Barthes, à quel point la figure du père hante les romans et réactive les drames familiaux de la tragédie grecque. Dans cette perspective, des fictions romanesques qui manifestent un geste de transposition biographique doivent se confronter à leur tour à l'image paternelle telle qu'elle est représentée, ou bien évitée, dans la vie réécrite par l'œuvre. Cependant, il serait très réducteur d'utiliser un seul prisme d'analyse pour chaque roman, car les enjeux que recouvre le traitement de la figure du père varient d'un texte à l'autre.

Dans *La eternidad del instante*, un parallèle s'établit facilement entre le père de Lola, passif et peu présent dans la diégèse, et celui de la romancière Zoé Valdés. Dans la fiction comme dans la réalité, le foyer familial est désuni : les parents de Zoé Valdés se sont séparés peu après sa naissance ; dans le roman, Yoya élève seule Lola. Le père de cette dernière n'est jamais nommé ; la narration n'en dit rien, si ce n'est que sa mère, avec laquelle il vit, se plaint de ce qu'il ramène fréquemment « une nouvelle pouffiasse à la maison, une de ces filles des rues qui se prennent pour des dames[1] ». Parce qu'il n'a pas joué son rôle dans l'enfance de Zoé Valdés, le père n'occupe jamais de place positive dans son œuvre ; il s'illustre presque toujours par son absence, ou par ses apparitions aussi brèves que décevantes. Loin de s'étendre sur cette figure défaillante, les romans de Zoé Valdés semblent dès lors construire un mur d'indifférence à l'égard du père cubain, le silence se faisant plus suggestif que la colère ou l'invective.

Aussi la famille cubaine décrite par Zoé Valdés est-elle presque toujours celle de femmes délaissées, comme dans les romans *Sangre Azul* (1993) et *Te di la vida entera* (1996). Quand,

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 167 / *La eternidad del instante, op. cit.*, p. 157 : « […] su hijo le había traído una nueva piruja a la casa, otra pelandruja con ínfulas de señorona ».

par hasard, le père est là, il est faible, aveugle et décevant, que ce soit dans *La nada cotidiana* (1995), *La hija del embajador* (1995) ou encore *Café nostalgia* (1997). Seul le roman intitulé *El pie de mi padre* (2000) prend pour objet la quête du père ; mais là encore, la dramatisation ne sert qu'à en montrer les limites. Le parcours de l'héroïne, Alma Desemparada, dont le nom révèle à lui seul les carences identitaires issues de l'abandon paternel, repose sur la résurgence du mythe œdipien : hantée par la possibilité de l'inceste, Alma ne cesse de vérifier les pieds des hommes qu'elle rencontre parce que c'est là le seul détail qui puisse la mettre en garde ; même dans ce roman, le père est donc à la fois recherché (parce qu'absent) et évité. Ce déni provient sans doute de la volonté de repousser le vécu, mais on peut également avancer l'hypothèse d'une dimension politique subversive : le rejet du père s'adresse au père biographique, au père fictionnel, mais aussi très certainement à ce père symbolique qu'est Fidel Castro, le « Père » de la patrie.

Si le père cubain demeure à l'arrière-plan dans *La eternidad del instante*, le père chinois, quant à lui, incarne en contrepoint un idéal paternel. Li Ying est en effet pourvu de toutes les qualités morales et familiales. Zoé Valdés va jusqu'à représenter un schéma idyllique dans laquelle les Ying, à Cuba, se retrouvent grâce à leur grandeur d'âme et à leurs sentiments. Seule Xue, la fille cadette révoltée, reproche à son père un départ qu'elle interprète comme un lâche abandon :

> Papa a eu honte de ne pas remplir les conditions pour la bonne marche de notre foyer, il a eu peine et honte de ne pouvoir subvenir aux besoins de notre famille. Au lieu de serrer les poings avec maman et ses enfants, il a choisi de partir au loin chercher fortune. Tu l'as peut-être cru, toi. Moi je considère sa décision seulement comme un vulgaire prétexte, il a choisi la voie la plus facile. Échapper à l'engagement familial, et laisser à maman tout le poids sur ses épaules. Les grands-parents n'auraient pas été fiers de sa conduite, ils auraient plutôt eu pitié d'un tel comportement[1].

Cette critique qui nuance fortement l'héroïsme paternel crée un rapprochement entre l'épouse chinoise, Mei Ying, et les mères abandonnées des autres romans de Zoé Valdés. Notons également que Mo Ying lui-même, malgré toutes ses qualités, est incapable d'assumer son rôle de père jusqu'au bout : le mutisme dans lequel il sombre à la mort de sa femme symbolise son renoncement au monde, ses propres enfants inclus. Cette impuissance paternelle forme un contraste avec la présence et l'attitude des figures maternelles qui s'acharnent à exercer leur rôle malgré tout.

[1] *Ibid.,* p. 95 / *Ibid.,* p. 92 : « Papá se avergonzó de no reunir las condiciones para ser un bien sostén de nuestro hogar, tuvo pena y vergüenza no conseguir sacar adelante a nuestra familia. En lugar de cerrar filas junto a mamá y sus hijos, prefirió argumentar que partiría lejos a buscar fortuna. Tal vez tú lo hayas creído, yo sólo considero su decisión como un vulgar pretexto, eligió la vida más fácil. Zafarse del compromiso familiar y dejar a mamá con el peso de todo encima de sus espaldas. Los abuelos no se hubieran sentido orgullosos de su proceder, más bien sentirían lástima de tal comportamiento. »

Dans *Sartoris*, la mort prématurée des parents des jumeaux Bayard et John ampute la famille d'une génération et crée une fracture dans l'arbre généalogique. Or, en plaçant côte à côte les familles Faulkner et Sartoris, il est aisé de remarquer que cet écueil fictionnel correspond au silence de Faulkner sur l'un de ses ascendants. L'éviction de John II coïncide en effet avec l'absence de transposition de Murry Falkner, le père du romancier. Pour justifier son geste, Faulkner fournit une excuse historique ; le fait que le père des jumeaux meure de maladie et ne joue aucun rôle dans *Sartoris* s'explique par le manque d'intérêt de la période historique dans laquelle il s'inscrit :

> il est arrivé à une période de l'histoire qu'on considère dans ce pays comme une période de paix. C'était une époque d'optimisme, il n'arrivait rien. […] De 1870 à 1914, rien n'est arrivé aux Américains qui valût la peine d'en parler[1].

Difficile, évidemment, d'accepter d'en rester là dès lors qu'on remarque que le personnage de John II correspond au propre père de Faulkner. Une deuxième explication permet alors de mettre en lumière le fonctionnement des transpositions faulknériennes : le fait que le roman soit mis à profit pour sélectionner les figures qui composent la véritable généalogie du romancier – c'est-à-dire celle qu'il a façonnée lui-même, au détriment des *realia* biologiques ou de l'ordre des générations.

Tous les critiques qui se sont plongés dans la biographie de Faulkner s'accordent en effet pour évoquer la difficile relation qu'il entretenait avec son père. Le regard critique de ce dernier à l'égard de « l'existence de dégénéré et de vagabond de son fils[2] », leur incompréhension réciproque et la préférence manifeste de Murry pour les autres membres de la fratrie ont nourri l'animosité du romancier. Dans *Sartoris*, ce dernier affiche à son tour un jugement sévère sur son père, condamné au statut de raté de la famille, par opposition aux deux figures ancestrales érigées en modèles. D'après Gwendolyne Chabrier, l'insignifiance du personnage de John II est effectivement

> révélatrice du déclin de la famille, et démontre surtout le peu d'estime que l'auteur porte à son propre père ; Faulkner transpose ici dans son œuvre l'incapacité de son père, Murry, à s'imposer ainsi que son désir de se libérer de cette figure paternelle[3].

Cette volonté d'émancipation illustre à merveille les propos de Freud et Marthe Robert concernant la libération par l'élaboration du roman familial, puis par la création romanesque : c'est d'autant plus frappant que l'animosité du père et du fils apparaît, selon les biographes, en grande partie fondée sur le fait que William Faulkner était le favori de Maud, sa mère.

---

[1] William Faulkner, *Faulkner à l'Université, op. cit.,* p. 256-257.
[2] Gwendolyne Chabrier, *William Faulkner. La saga de la famille sudiste, op. cit*., p. 65.
[3] *Ibid.,* p. 57

La transposition résonne ainsi comme un acte de vengeance à double portée. D'un même geste, le romancier tue symboliquement Murry et le relègue à une place inférieure dans l'arbre généalogique ; ce faisant, il ménage une place de choix à des figures familiales plus dignes de figurer dans l'arbre généalogique réinventé. De la même façon, dans l'économie romanesque de *Sartoris*, l'absence de John II libère les jumeaux du joug paternel, ce qui leur permet de s'affilier directement aux grands noms de la légende familiale. Dans les romans ultérieurs, tels que *The Sound and The Fury* et *As I Lay Dying*, les personnages n'auront pas cette chance et devront supporter des pères encombrant et défaillants tels que Mr Compson – qui ressemble lui aussi à Murry Falkner – et Anse Bundren.

Contrairement à ce qui se produit chez Faulkner, le père de Gabriel García Márquez, Gabriel Eligio, n'a pas fait l'objet d'un rejet dans *Cien años de soledad* ; nous avons vu précédemment les emprunts qui permettaient d'établir plusieurs faits de transposition, notamment dans la construction du personnage de José Arcadio Buendía. Aussi peut-on étudier avec profit l'attitude de ce personnage à l'égard de ses enfants. En premier lieu, il est présenté comme « un jeune patriarche » dont les conseils conviennent simultanément à « l'élevage des enfants et des animaux »[1]. Avant d'être décrit comme un père de famille, il est donc une figure paternelle pour le village récemment fondé, et résout avec la même logique rationnelle et pragmatique les différents problèmes domestiques. Cependant, après la naissance de ses fils, l'ardeur obsessionnelle avec laquelle il se plonge dans ses recherches scientifiques l'isole radicalement du monde familial et domestique :

> Ce fut vers cette époque qu'il prit l'habitude de parler tout seul, arpentant la maison sans prêter attention à personne, tandis qu'Ursula et les enfants courbaient l'échine, dans le potager, à faire pousser les bananes et la malanga, le manioc et l'igname, la citrouille et l'aubergine[2].

Le rythme binaire de l'énumération botanique, qui accompagne la routine de l'effort domestique, contraste ici avec les deux constructions employées pour décrire l'indifférence de José Arcadio Buendía – *« hablar a solas »* et *« sin hacer caso de nadie »* –, ce qui concrétise la rupture entre les *realia* domestiques et l'univers chimérique du patriarche. En outre, son insensibilité se justifie par le fait qu'il « considérait l'enfance comme une période de débilité mentale[3] », jusqu'à ce qu'un changement soudain s'opère. Penchons-nous donc sur le passage où José Arcadio Buendía prend conscience de l'existence de deux fils, après que sa femme lui a ordonné de les « regarder » (« *Míralos* ») :

---

[1] Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad, op. cit*., p. 17 / *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 25.
[2] *Ibid.*, p. 20 / *Ibid.*, p. 12 : « Fue esa la época en que adquirió el hábito de hablar a solas, paseándose por la casa sin hacer caso de nadie, mientras Úrsula y los niños se partían el espinazo en la huerta cuidando el plátano y la malanga, la yuca y el ñame, la ahuyama y la berenjena. »
[3] *Ibid*., p. 32 / *Ibid*., p. 25 : « […] consideraba la infancia como un período de insuficiencia mental ».

> José Arcadio Buendía prit au pied de la lettre les paroles de sa femme. Il regarda par la fenêtre et vit les deux gosses pieds nus dans le jardin ensoleillé, et il eut l'impression qu'à cet instant seulement ils commençaient vraiment d'exister, comme mis au monde par les adjurations d'Ursula. Quelque chose se produisit alors en lui ; quelque chose de mystérieux et de définitif qui l'arracha à son existence présente et le fit dériver à travers une contrée inexplorée de la mémoire. Tandis qu'Ursula se remettait à balayer la maison qu'elle était sûre, à présent, de ne jamais abandonner de tout le restant de sa vie, il continua à s'absorber dans la contemplation des enfants, le regard fixe, tant et si bien que ses yeux se mouillèrent et qu'il dut les essuyer du revers de la main, avant de pousser un profond soupir de résignation[1].

Cette découverte qui éveille José Arcadio Buendía à la paternalisation[2] provoque un effet comique, du fait du décalage entre l'isotopie du mystère et le contenu même de la découverte, juste de l'autre côté de la fenêtre. Le rire que suscite la description révèle également l'ironie de García Márquez à l'égard de son propre père, lequel s'est illustré par ses disparitions prolongées pendant l'enfance de sa nombreuse progéniture. On voit ainsi comment les absences concrètes de Gabriel Eligio sont transposées dans le roman avec l'absence au monde de José Arcadio Buendía. La figure paternelle n'est donc pas rejetée, mais le roman exhibe un fait : dans la vie comme dans l'œuvre, les pères ne jouent ni n'assument leur rôle. D'autres exemples ne manquent pas dans *Cien años de soledad* : malgré leur sympathie réciproque, José Arcadio ne reconnaîtra jamais Arcadio comme son fils ; Aureliano demeure un père lointain pour les bâtards qu'il a semés au cours de ses campagnes militaires ; quant à Aureliano Segundo, il s'enfuit de la maison familiale et laisse ses enfants au bon soin des femmes de la maison.

Dans *Texaco*, le père biologique ne fait pas l'objet d'une transposition : on ne peut faire correspondre le père de l'auteur et le personnage d'Esternome. Patrick Chamoiseau a souvent affirmé ne pas connaître assez son père et n'avoir qu'une image incomplète de cette figure familiale affectueuse pour lui, mais lointaine[3]. Dans *À bout d'enfance*, dernier volet de sa trilogie autobiographique qui se distingue par sa réflexivité, il raconte comment il a dû solliciter l'aide de ses sœurs pour évoquer « le Papa » :

> *… En fait, mon négrillon, ce que tu sais du Papa est infime… Pauvre dernier arrivé, tu n'as vu que la fin de la plupart des choses… Tu n'étais pas du commencement ni du temps des*

[1] *Ibid.*, p. 31 / *Ibid.,* p. 23-24 : « José Arcadio Buendía tomó al pie de la letra las palabras de su mujer. Miró a través de la ventana y vio a los dos niños descalzos en la huerta soleada, y tuvo la impresión de que solo en aquel instante había empezado a existir, concebidos por el conjuro de Úrsula. Algo ocurrió entonces en su interior; algo misterioso y definitivo que lo desarraigó de su tiempo actual y lo llevó a la deriva por una región inexplorada de los recuerdos. Mientras Úrsula seguía barriendo la casa que ahora estaba segura de no abandonar en el resto de su vida, él permaneció contemplando a los niños con mirada absorta, hasta que los ojos se le humedecieron y se los secó con el dorso de la mano, y exhaló un hondo suspiro de resignación. »

[2] Voir Alejandro Rojas-Urrego : « La filiation dans *Cent ans de solitude* », in *La psychiatrie de l'enfant* 1/ 2003 (vol. 46), p. 29-44. La paternalisation y est définie comme le « processus par lequel un homme devient le père de ses enfants et les introduit par là-même dans la succession des générations. »

[3] Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Chamoiseau avec Antoine Spire en 1996. Un disque de cet entretien est disponible dans l'ouvrage de Samia Kassab-Charfi, *Patrick Chamoiseau, op. cit*.

> *vaillances… La haute confidence c'est aujourd'hui la Baronne, vers laquelle je me tourne pour doper ma mémoire et parcourir les instants que tu n'as pas connus*[1]*…*

L'utilisation systématique de l'article défini, qui éloigne l'hypocoristique « Papa », met à distance cette figure familiale, non pour la rejeter, mais pour en faire un objet d'observation. Dans *À bout d'enfance*, en effet, le narrateur raconte comment le « négrillon » entre dans sa phase œdipienne à partir du moment où « le Papa était soudain devenu fascinant[2] » : cet individu jusque-là éloigné de ses préoccupations devient alors son « obstacle flamboyant », « son pire ami et son meilleur ennemi, ce qu'il adorait et détestait dans un même nœud de sentiments »[3].

En revanche la figure paternelle qui apparaît dans *Texaco* n'a rien à voir avec les monstres que le « négrillon » affronte dans ses cauchemars, symboles de cet « affrontement camouflé au Papa[4] ». Déjà vieux au moment où il devient père, Esternome est convoqué dans le récit de Marie-Sophie avec une profonde tendresse – l'appellation affective « mon Esternome » contraste avec « le Papa » de l'autobiographie. Ce personnage est présenté comme une figure paternelle positive, mais défaillante et impuissante, parce qu'affaiblie par les coups du destin et de l'histoire qu'il essuie à répétition. Le processus de paternalisation commence, dans son cas, dès la naissance de Marie-Sophie, Esternome retrouvant « une vigueur pour s'en aller djober dans les chances de l'En-ville[5] ». Cependant, toutes ses tentatives échouent : il demeure sans travail et ne parvient pas non plus à acquérir une nouvelle case. Après la mort d'Idoménée, l'irruption du propriétaire Lonyon – à qui il doit de l'argent – et des Majors lui donne le coup de grâce, comme le suggère son corps « crucifié[6] ». Incapable d'assumer le rôle protecteur attendu d'un père, Esternome tente néanmoins de transmettre, par la parole, un legs à sa fille, ce que cette dernière ne comprend que tardivement :

> Je mis du temps à m'y intéresser. C'étaient pour moi des paroles de vieux-corps, un radotage qui lui noyait l'esprit et qui n'informait pas mon appétit de vivre. Je ne l'écoutai vraiment qu'après la mort de mon Idoménée. […] Quand je la perdis, presque inconnue pour moi, je me raccrochai à la pauvre chair fripée de mon vieux Esternome… ô papa… il n'avait à m'offrir que l'ultime gambade de sa mémoire autour d'une volonté de conquérir l'En-ville[7].

Après le corps, c'est au tour de la parole et de la mémoire d'Esternome de se disloquer. La description de cette dégradation progressive nous donc l'image d'un père aimé, mais faible, par opposition au courage et à la force de sa fille. Cette observation, qui trouve son écho dans l'ensemble de l'œuvre de Chamoiseau et chez d'autres romanciers antillais, renforce à

[1] Patrick Chamoiseau, *À bout d'enfance, op. cit*., p. 51.
[2] *Ibid.* p. 48.
[3] *Ibid*., p. 73-74.
[4] *Ibid*., p. 74.
[5] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 241.
[6] *Ibid.,* p. 255.
[7] *Ibid*., p. 249.

nouveau la dimension matrifocale des familles martiniquaises – autant par l'absence des hommes que par le rôle protecteur et la capacité de résistance des femmes.

2. Le silence et les vertus de l'oubli

Comme nous l'avons évoqué au début de ce chapitre, le remaniement apparaît comme une condition inévitable de la transposition, même dans des dispositifs non fictionnels. Nous pouvons à présent élargir cette réflexion à partir de la notion d'oubli, que nous allons tenter d'appréhender moins comme une défaillance de la mémoire que comme un gain pour la création romanesque. Dans plusieurs des exemples cités, certaines vertus de l'oubli volontaire ont déjà commencé à poindre, telles que la libération du joug paternel et la recomposition à loisir de l'arbre généalogique. Il s'agit à présent de voir comment l'oubli involontaire peut lui-même s'avérer utile dans le travail de chaque romancier. Pour tenter de l'expliquer, nous allons d'abord nous appuyer sur les travaux menés par la sociologue Anne Muxel sur l'impact de l'oubli dans la mémoire familiale. Nous réfléchirons ensuite par analogie au rôle de l'oubli dans la transposition fictionnelle de l'histoire familiale.

Pour mesurer « l'enchevêtrement constant des discours de la mémoire et de l'oubli[1] », Anne Muxel propose d'associer à chaque fonction de la mémoire familiale la mission complémentaire que remplit l'oubli. Face à l'« irrésistible besoin de transmettre[2] », l'oubli est d'abord présenté comme une « ouverture possible à la nouveauté[3] » : loin d'être le versant négatif des gestes de conservation et de transmission, il contribue à l'élaboration du mythe familial des origines qui est ainsi créé. La mémoire, en effet, ne pourrait être façonnée ni énoncée sans le vide que ménage l'oubli ; c'est parce qu'il donne une raison d'être à l'idée même de mémoire que l'oubli peut donc s'appréhender comme un « bâtisseur de sens[4] ». Lorsque la mémoire familiale exerce sa fonction de reviviscence[5], l'oubli fait au contraire figure de garde-fou, d'écran protecteur permettant de maintenir l'individu dans sa propre temporalité. Les apories de la mémoire qui résultent de cet oubli nuancent la reviviscence et garantissent ainsi l'avancée et l'autonomie de chacun dans le présent. De même que le mécanisme du refoulement, ces failles mémorielles sont également porteuses d'un certain savoir sur le passé, comme l'affirme Anne Muxel :

> à l'échelle de la famille, cette forme d'oubli dit les frustrations, les ratages, les silences voire les secrets. […] En quelque sorte, ces souvenirs impossibles et donc tus donneraient à voir l'envers du

[1] Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, *op.cit*., p. 9.
[2] *Ibid.*, p. 14.
[3] *Ibid*, p. 21.
[4] *Ibid.*
[5] Dans le domaine psychologique, la reviviscence renvoie à une réapparition après un oubli, une mise en sommeil momentanée d'un état psychique déjà éprouvé.

> tableau, c'est-à-dire le décor même de la névrose familiale au sein de laquelle chacun tient sa place, et de laquelle chacun cherche, faisant voler autour de lui des nuages de poudre d'oubli, d'une façon ou d'une autre, à s'échapper[1].

Enfin, face à la mémoire réflexive, qui dresse un bilan sélectif de l'histoire familiale et invite l'individu à tirer une leçon de son parcours, l'oubli exerce paradoxalement une fonction de révélateur. À la manière du bloc-notes magique[2] de Freud, l'acte d'oubli devient la preuve de la partialité d'une mémoire familiale qui opère une sélection dans les souvenirs. Il s'agit en effet d'une mémoire négociée, remaniée, réorganisant rétrospectivement la vie de l'individu et fabriquant un « discours de présentation de soi, en tant qu'acteur d'une scène familiale[3] ». En conservant – même de manière invisible – la trace durable et immuable du passé, l'oubli devient alors un moyen d'accès à cette mémoire familiale ; c'est en cela qu'Anne Muxel parle de « gage de vérité[4] ».

Après ce parcours sociologique, le déplacement de la mémoire familiale à la fiction romanesque se fait justement par l'intermédiaire des gains et vertus de l'oubli. Dans l'un de ses essais sur le roman, Milan Kundera définit l'oubli comme une puissance d'effacement opposée mais également complémentaire à la force de la mémoire[5]. Car si l'oubli a le pouvoir d'effacer, il doit aussi avoir celui de recréer. Que l'oubli soit volontaire ou involontaire, le romancier est confronté à un vide qu'il peut conjurer en le réinventant ; la fiction romanesque est aussi le moyen de devancer l'impact du temps et de la nostalgie pour faire à leur place, grâce à l'écriture, le travail d'embellissement et d'effacement qui aboutit à la réinvention de l'histoire familiale. Dans la fiction romanesque, l'oubli apparaît alors comme le moteur d'histoires à venir ; il offre la possibilité de revivre une nouvelle genèse, de faire l'expérience d'un univers où tout est à recommencer.

Les transpositions à l'œuvre dans notre corpus rendent effectivement compte de ces vertus de l'oubli. À l'échelle des transpositions familiales, nous avons déjà évoqué les sélections opérées dans la biographie par l'intermédiaire du silence et des suppressions caractéristiques de l'oubli volontaire. Ce que nous pouvons à présent observer, c'est la façon dont la dialectique entre la mémoire et l'oubli est rejouée dans l'économie romanesque, soit par un

---

[1] *Ibid*., p. 29.
[2] « Depuis quelque temps, on trouve dans le commerce, sous le nom de bloc-notes magiques, un petit instrument agencé de telle sorte qu'il promet de rendre plus de services que la feuille de papier ou le tableau d'ardoise. Il ne prétend être qu'un tableau à écrire sur lequel on peut effacer les notes par un simple geste de la main. Mais, si l'on n'y regarde de plus près, on découvre que son agencement concorde de façon remarquable avec la construction qui, selon mon hypothèse, est celle de notre appareil perceptif et l'on se persuade qu'il peut effectivement nous offrir à la fois une surface toujours prête à la réception et des traces durables des notes déjà reçues. » Sigmund Freud, « Note sur le Bloc-notes magique », *Résultats, idées, problèmes, op. cit*., p. 120-121.
[3] Anne Muxel, *Inidividu et mémoire familiale, op. cit.*, p. 31.
[4] *Ibid*.., p. 37.
[5] Voir Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, Folio, 2005. Nous renvoyons à la septième partie intitulée « Le roman, la mémoire, l'oubli ».

phénomène d'analogie – la diégèse se faisant miroir de la genèse –, soit par un phénomène de contraste ; la lecture de deux passages extraits de *Sartoris* et de *Cien años de soledad* va nous permettre de l'étudier plus précisément.

Dans la genèse de *Sartoris*, l'effacement de la figure paternelle revêt une fonction émancipatrice qui s'avère d'autant plus nécessaire si on la confronte à son contrepoint diégétique. La situation de Bayard III est à l'opposé de cet oubli volontaire. Le personnage souffre justement de son incapacité à dépasser le passé ; il demeure condamné à vivre en se remémorant le drame. Son sentiment de culpabilité se manifeste en particulier lorsqu'il est ivre ou lorsqu'il dort, l'état de semi-conscience favorisant le retour des fantômes. Cela se produit pendant sa convalescence, sous les yeux de Narcissa Benbow :

> Il poussa un cri indescriptible. Elle tourna précipitamment la tête et vit Bayard raidissant effroyablement son corps dans le plâtre, les mains crispées, les dents serrées et les lèvres retroussées, et, tandis que, blême sur sa chaise, elle se sentait incapable de faire le moindre mouvement, il poussa de nouveau un cri semblable. Sa respiration sifflait entre ses dents, et il hurla une imprécation inarticulée qui se fondit en une bordée de jurons. Elle se leva enfin, se pencha sur le lit, appliqua ses mains sur la bouche de Bayard. Alors, son corps se détendit, et, le front trempé de sueur, il la regarda de ses yeux dilatés et fixes où transparaissaient de la terreur, une folle et froide colère, et du désespoir.
>
> « Il a bien failli m'avoir, le salaud, dit-il d'une voix sèche, lointaine, la regardant toujours du fond de ses yeux dilatés d'où l'angoisse disparaissait par degrés. Ils formaient comme un cercle autour de ma poitrine, et, chaque fois qu'il me canardait, le cercle se rétrécissait un peu plus… »[1]

Le pronom « il », qui fait référence à John, révèle le sens du cauchemar de Bayard : ce dernier rêve de la vengeance de son frère jumeau et l'expression à l'indicatif *« he damn near got me »* montre qu'il raconte la scène comme un fait avéré ; le traumatisme s'est donc emparé du réel au point Bayard se sente véritablement en danger. Sa pathologie peut être rapprochée de l'explication psychanalytique que donne Nicolas Abraham dans ses « Notules sur le fantôme » :

> Un fait est certain : le « fantôme » – sous toutes ses formes – est bien l'invention des vivants. Une invention, oui, dans le sens où elle doit objectiver, fût-ce sur le mode hallucinatoire, individuel ou collectif, la lacune qu'a créée en nous l'occultation d'une partie de la vie d'un objet aimé. Le fantôme est donc, aussi, un fait métapsychologique. C'est dire que ce ne sont pas les trépassés qui viennent hanter, mais les lacunes laissées en nous par les secrets des autres[2].

---

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 230 / *Sartoris, op. cit*., p. 205 : « He made an indescribable sound, and she turned her head quickly and saw his body straining terrifically in its cast and his teeth beneath his lifted lip, and as she sat blanched and incapable of further movement he made the sound again. His breath hissed between his teeth and he screamed, a wordless sound that merged into a rush of profanity, and when she rose at last and stood over him with her hands against her mouth, his body relaxed and from beneath his sweating brow he watched her with wide intent eyes in which terror lurked, and mad, cold fury, and despair.

"He damn near got me, then," he said in a dry, light voice, still watching her from beyond the fading agony in his wide eyes. "There was a sort of loop of 'em around my chest, and every time he fired, he twisted the loop a little tighter…" »

[2] Nicolas Abraham, « Notules sur le fantôme », in Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'écorce et le noyau* [1978], Paris, Flammarion, 1987, p. 427.

En l'occurrence, le fantôme symbolise ici l'impossible oubli de John qui pousse Bayard à justifier son sentiment de culpabilité en se rendant vraiment coupable : c'est ainsi que peuvent se comprendre à la fois l'accident de voiture qui coûte la vie au vieux Bayard et le défi suicidaire qui met fin à sa propre existence.

À l'inverse de ce personnage névrosé, hanté par le fantôme de John, Miss Jenny jouit des vertus de l'oubli. Déformant et réinventant la légende des Sartoris par ses inlassables ressassements, elle contribue à façonner une mémoire familiale idéalisée et créative. D'autres personnages, tels que Simon Strother et Will Falls, bénéficient de cette capacité d'oublier et de construire une mémoire essentiellement centrée sur la figure mythique[1] de John Sartoris.

À l'impossible oubli du jeune Bayard, s'oppose également l'isotopie de l'amnésie dans *Cien años de soledad*. Lors de l'arrivée de Rebeca à Macondo, le village se retrouve confronté à une peste de l'insomnie. Passées les premières réjouissances liées au gain de temps qu'occasionne l'absence de sommeil, les habitants perdent progressivement la mémoire : ce phénomène relève donc du domaine de l'oubli involontaire. Or, l'analyse des réactions que cette pathologie entraîne chez les personnages conduit à se demander s'il ne s'agit pas moins d'une menace que d'une occasion de réécrire le vécu. Si l'on excepte la stratégie rationnelle d'Aureliano, qui tente de combler momentanément l'amnésie par l'écriture en inscrivant sur chaque chose son nom et son usage, on constate en effet que les autres personnages font preuve d'une grande capacité imaginative et créatrice face à l'oubli. Pour José Arcadio Buendía, l'amnésie est le prétexte parfait pour entreprendre la construction d'une machine de la mémoire dont il caressait déjà l'idée au début du roman, une invention destinée à rappeler quotidiennement à chaque individu les connaissances acquises au cours de sa vie :

> Il l'imaginait comme une sorte de dictionnaire à mouvement giratoire qu'un individu situé dans l'axe pourrait actionner au moyen d'une manivelle, de sorte qu'en quelques heures défileraient devant ses yeux les notions les plus nécessaires à l'existence[2].

Toujours plus pragmatique que son mari, Úrsula tente quant à elle de guérir sa famille par les plantes, mais le breuvage qu'elle compose va engendrer une rêverie éveillée :

---

[1] Nous employons ici l'expression « figure mythique » telle qu'elle est définie par Jean-Hugues Déchaux dans *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, PUF, coll. « Le lien social », 1997. Dans le chapitre 4 intitulé « Configurations de la mémoire », la figure mythique est définie comme un mythe collectif dont le souvenir est façonné et transmis de génération en génération ; elle repose donc sur une mémoire familiale constituée. L'auteur la distingue de la « figure-repère », qui constitue plutôt un repère personnel pour l'individu dans la mémoire familiale.

[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 68 / *Cien años de soledad, op. cit.,* p. 61 : « Lo imaginaba como un diccionario giratorio que un individuo situado en el eje pudiera operar mediante una manivela, de modo que en pocas horas pasaran frente a sus ojos las nociones más necesarias para vivir. »

> Dans cet état de lucidité effrayante et d'hallucination, non seulement ils voyaient les images qui composaient leurs propres rêves, mais chacun voyait en même temps les images rêvées par les autres. C'était comme si la maison s'était remplie de visiteurs[1].

Úrsula contribue donc à créer, en quelque sorte, une nouvelle histoire familiale et une nouvelle communication par le biais de l'univers onirique. Dans les deux cas, la peste de l'insomnie fait surtout apparaître l'oubli comme un obstacle stimulant, une force motrice qui engendre la création d'un nouvel univers, bannissant les frontières entre l'illusion et le réel et remaniant – à la manière d'une recomposition romanesque.

La réaction des Buendía face à l'oubli est comparable à la démarche que mène García Márquez dans son roman. Après avoir été frappé, lors de son voyage à Aracataca en 1950, par la capacité d'effacement et de déformation de la nostalgie, il mène dans l'élaboration de son roman non pas une lutte contre l'oubli, mais une transposition fondée sur l'oubli. En faisant le pari d'une reconstruction du passé à travers la représentation de la réalité qui était la sienne dans son enfance, García Márquez accepte en effet tous les aléas et les sélections de la subjectivité ; l'oubli volontaire et involontaire lui permet de reconstruire une fiction familiale dans laquelle les rapports familiaux sont réinventés. Dans ce cas, la dialectique de la mémoire et de l'oubli s'articule pleinement à celle du deuil : accepter la part indéniable d'oubli est un passage nécessaire à la fois pour enterrer ses morts et pour les retrouver par le biais de la réinvention fictionnelle.

3. Embellir, déplacer, transformer : les pouvoirs de la fiction

Le fait que l'oubli soit un gain pour le romancier valorise, en les exhibant, ce qu'on pourrait appeler les pouvoirs de la fiction. Or, c'est sans doute par cette idée qu'il faut achever ce chapitre consacré aux transpositions et à l'inspiration familiale : si nos auteurs ont puisé dans leur biographie pour créer des romans, c'est qu'ils ont foi en ces pouvoirs de la fiction, notamment en sa capacité à sublimer, réécrire et réinventer le réel. Nous terminerons donc ce parcours en nous intéressant à cette puissance de la fiction pure, qui se manifeste par des procédés délibérés d'embellissement, de déplacement et de transformation ; cette dernière étape achève ainsi le passage de la fable biographique à la fiction romanesque.

Le terme de fable peut être ici pris au double sens de mensonge et de fiction ; d'ailleurs, les affabulations ont tout à fait leur place dans cette réflexion. Gabriel García Márquez affirme par exemple dans *Vivir para contarla* :

---

[1] *Ibid.*, p. 64 / *Ibid.*, p. 57 : « En ese estado de alucinada lucidez no solo veían las imágenes de sus propios sueños, sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros. Era como si la casa se hubiera llenado de visitantes. »

> Ceux qui m'ont connu à l'âge de quatre ans disent que j'étais pâle et replié sur moi-même, et que je n'ouvrais la bouche que pour dire des incongruités, mais mes histoires étaient pour la plupart des épisodes de notre vie quotidienne que je rendais plus attrayants en les émaillant de détails fantastiques pour que les adultes m'écoutent[1].

Ces propos contribuent au *topos* de l'écrivain en herbe, par l'intermédiaire du portrait de l'enfant conteur. Plus tard, l'adulte poursuit les affabulations, brouillant les frontières qui séparent le réel de l'imaginaire dans ses romans et refusant notamment de ne garder qu'une seule version de la même histoire. C'est effectivement ce qu'évoque Gerald Martin dans l'avant-propos de la biographie qu'il consacre à García Márquez :

> Il ne m'a pas été facile de me repérer dans les multiples versions que García Márquez a lui-même données de la plupart des moments importants de son existence. […] Même si l'on est sûr que telle ou telle anecdote est fondée sur un fait « réel », il est impossible de lui donner une forme définitive, dans la mesure où lui-même a fourni différentes versions des événements bien connus de son existence, toutes comportant au moins un élément de vérité[2].

Affabulateur, William Faulkner l'est également : on sait par exemple comment il a menti à propos de sa participation au premier conflit mondial en tant qu'aviateur de la Royal Air Force canadienne, allant jusqu'à s'inventer une blessure de guerre. Ce mensonge est d'autant plus intéressant qu'il a fait l'objet d'un transfert dans *Sartoris*. À travers le personnage de John III, qui meurt à la guerre dans son avion, Faulkner réalise une deuxième fois – la première a lieu avec le mensonge – son fantasme, en faisant accomplir à son personnage l'expérience qu'il n'a pas vécue. Mais ce geste n'est pas sans prix, puisqu'il injecte au personnage de Bayard un immense sentiment de culpabilité. En outre, comme l'observe Melvin Backman dans un article consacré aux « héros malades », Faulkner est très proche de ses premiers personnages, qu'il contemple avec anxiété. À partir de là, l'analyse que propose Backman de « la complexité émotionnelle de Bayard Sartoris », qui est présenté comme un de « ces personnages qui se débattent avec leur mal »[3], est particulièrement évocatrice. Elle se fait sous l'angle de sa volonté d'autodestruction :

> C'est une poursuite impérieuse du mouvement, comme si les tourbillons de son corps à travers l'espace étaient le seul moyen de calmer temporairement la tension grinçante de ses nerfs ; c'est une tentative désespérée d'évasion, tentative d'échapper à un moi damné qui ne peut trouver de repos que dans la mort. Lorsqu'il n'est pas en mouvement, son corps dégage une violence qui n'est connue que précairement et qui peut se manifester à tout moment, par des actes de destruction sans discernement[4].

---

[1] Gabriel García Márquez, *Vivre pour la raconter, op. cit.*, p. 103 / *Vivir para contarla, op. cit.*, p. 104 : « Quienes me conocieron a los cuatro años dicen que era pálido y ensimismado, y que sólo hablaba para contar disparates, pero mis relatos eran en gran parte episodios simples de la vida diaria, que yo hacía más atractivos con detalles fantásticos para que los adultos me hicieran caso. »
[2] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez. Une vie, op. cit.,* p. 14.
[3] Melvin Backman, « Bayard Sartoris et Quentin Compson, héros malades de William Faulkner », *art. cit.*, p. 8.
[4] *Ibid.,* p. 8-9.

Si on poursuit l'idée de Backman, la préoccupation de Faulkner semble s'expliquer par un phénomène d'identification aux jumeaux : l'un lui permet d'exorciser sa violence et son sentiment de culpabilité, l'autre d'éprouver une sensation de libération.

Sources d'affabulation ou non, les pouvoirs de la fiction se manifestent en particulier dans l'aptitude des personnages à déformer et transformer leur contexte familial pour en proposer une nouvelle version au sein de la fiction. Patrick Chamoiseau propose par exemple un remaniement complexe de la figure maternelle. Dans *Texaco*, une association par antonomase se fait entre la mère de l'auteur, Man Ninotte, et le personnage de Ninon, première compagne d'Esternome. Ce déplacement du réel à la fiction semble d'abord trahir la biographie, tant Ninon est aux antipodes de l'inébranlable Man Ninotte. Tombée dans les bras d'Esternome le jour de l'abolition de l'esclavage, Ninon devient pour ce dernier le pendant de la liberté. Marie-Sophie traduit pour son auditeur métropolitain le cri en créole qui va longtemps dicter le mode de vie de son futur père : « Oh tuez-moi mais laissez-moi la liberté, tuez-moi mais laissez-moi Ninon ![1] » Objet de désir et de convoitise, elle se partage entre deux hommes avant de devenir la compagne officielle d'Esternome ; et bien que ce dernier use de « baboules enfantines[2] » pour justifier sa disparition, elle finit par le quitter pour un musicien et pour une vie dans l'En-ville.

Il émane donc bien de ce passage de Man Ninotte au personnage de Ninon une véritable déformation fictionnelle, la deuxième n'étant ni mère, ni maternelle, ni fidèle. Cependant, ce personnage permet d'introduire un autre rapport familial dans *Texaco*. En effet, Ninon est la fille de l'Africaine, vieille femme présentée comme la dernière détentrice de la mémoire de l'esclavage. Elle est donc la seule à pouvoir assurer la transmission de ce passé, ce qu'elle fait en racontant « des choses extravagantes à propos d'un voyage dans la cale d'un bateau négrier[3] » ; ses récits semblent d'ailleurs impossibles à Esternome, alors que ce dernier est lui-même fils d'esclaves. Avec sa mort, s'éteignent sa parole et la mémoire collective de l'Afrique. Marie-Sophie précise que seuls les « nègres kongos » lui rendent un hommage africain en laissant sur sa tombe un arbre inconnu pour les autres personnes endeuillées :

> Ninon resta devant la tombe. Seul, désormais, ce retourné de terre décoré de calebasses attestait que sa mère lui provenait d'Afrique. Vaste pays dont on ne savait hak. L'Africaine elle-même n'avait évoqué que la cale du bateau, comme si elle était née là-dedans, comme si sa mémoire, juste là, avait fini de battre. Ninon ne savait pas encore que tout en cultivant le souvenir de sa mère, elle oublierait l'Afrique : resteraient la femme, sa chair, sa tendresse, le bruit particulier des

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 111.
[2] *Ibid.*, p. 187.
[3] *Ibid*., p. 125.

> sucées de ses pipes, ses immobilités malsaines mais rien de l'Autre Pays. Pas même le mot d'un nom[1].

Au-delà des différences qui séparent Man Ninotte et Ninon, se joue donc peut-être un autre enjeu familial : le rôle maternel de Man Ninotte n'est pas attribué à Ninon, mais cette dernière permet à Esternome d'accéder à un autre type de filiation, dont il n'est guère conscient jusque-là, dont il ne découvre la portée que plus tard et dont sa fille deviendra la dépositaire. Ce remaniement qui fait passer de l'immuable figure maternelle de Man Ninotte à l'instable Ninon revêt également une dimension transgressive. En effet, à travers le récit de Marie-Sophie, Patrick Chamoiseau semble s'autoriser à imaginer des amours à la fois parentaux et extra-parentaux ; il va jusqu'à suggérer une affiliation, du moins une compréhension féminine, entre celle qui porte le nom de la mère et l'héroïne elle-même.

La transgression fait pleinement partie du remaniement fictionnel, dans la mesure où les romanciers se comportent en démiurges de leur nouvelle histoire familiale. Bien souvent, leurs gestes révèlent un désir de réappropriation d'une mémoire familiale lacunaire, ou insuffisante. Cela nous apparaît particulièrement patent dans *La eternidad del instante*, où Zoé Valdés s'attache à pallier les écueils de sa généalogie, inventant tout ce qu'elle ignore de ses origines chinoises – ou tout ce qui ne la satisfait pas. À ce titre, la minutie apportée à la description des ancêtres de Mo Ying s'avère révélatrice de ce souci de créer *ex nihilo* – ou en faisant table rase du réel – la souche de son arbre généalogique. Sont donc successivement présentés au lecteur des ascendants qui disparaissent très rapidement de la diégèse, mais qui imposent à la famille une culture, une éthique, des valeurs solides. Cela commence par les parents de Li Ying :

> Son père écrivait des psaumes et des sermons, et éditait des livres sur les œuvres de ses poètes de prédilection : Du Fu, Su Dongpo et Bajin. Sa mère possédait le secret familial de la filature, tissant et brodant des trésors destinés à être accaparés par le marché occidental. Elle filait aussi les longues étoffes de soie naturelle sur lesquels son père calligraphiait des vers, la femme cousait avec des fils précieux d'or et d'argent les couvertures des livres, puis les parfumait avec soin d'une essence de son invention, fleur d'oranger et musc, en les enduisant, pour finir, de gomme arabique afin de renforcer durablement leur résistance[2].

Ces deux ancêtres se caractérisent par leur rapport à l'art, aussi bien en tant que création artistique que comme pratique manuelle, artisanat. Du fait de sa complémentarité dans les tâches qui composent le processus de fabrication du livre, le couple Ying incarne ainsi un

[1] *Ibid.,* p. 154-155.

[2] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 19 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 19 : « Su padre escribía salmos y sermones, y editaba libros acerca de las obras de sus poetas predilectos: Du Fu, Su Dongpo y Bajin. Su madre poseía el secreto familiar de la hilandería, tejía y bordaba tesoros que tenían como destino ser acaparados en el mercado occidental. También hilaba los largos paños de seda natural en donde el padre dibujaba versos; la mujer cosía con hilos preciosos de oro y plata las cubiertas de los libros, luego los perfumaba con esmero con un líquido de su invención, azahar y almizcle, y por ultimo untaba goma arábiga para que su resistencia fuera duradera. »

modèle d'identité artistique achevée. La présentation de M. Xuang, le père de Mei, complète ce tableau. Celui-ci consacre ses journées à retranscrire les paroles des moines, et « à choyer sa fille unique et la littérature[1] » ; le parallèle entre l'amour filial et l'amour des lettres se renforce par le fait qu'en tant qu'écrivain, il est géniteur de ces deux passions.

Le schéma de l'ascendance de Mo Ying permet ainsi de mettre en avant le geste créateur de Zoé Valdés : il s'agit de reconstruire, en l'inventant, non seulement une généalogie dont elle a été dépossédée, mais également et surtout, de s'inscrire dans une généalogie d'artistes et d'amoureux de l'art. Par la suite, le croisement entre la souche chinoise et la souche cubaine qu'elle provoque dans la fiction donne une cohérence à la fois biographique et sociologique à son roman : elle-même est bien issue de ces deux origines, et ce métissage sino-cubain est représentatif de la situation de beaucoup de familles de l'île. Produire toute une partie d'un roman qui se déroule en Chine, en inventer le déroulement, puis articuler cette ascendance chinoise à la famille cubaine fonctionne donc comme un véritable geste de réappropriation d'une mémoire familiale jusque-là inconnue ou insatisfaisante ; cela permet également à l'auteure de s'imposer comme maîtresse et détentrice de son histoire familiale, au point de la réinventer.

Il émane du geste de Zoé Valdés une quête généalogique qui dépasse les figures parentales pour atteindre les grands-parents et les ancêtres. Pour qualifier cela, on peut employer l'expression de « fantasme de l'inversion des générations », empruntée à Ernest Jones[2]. Pour ce dernier, le phénomène s'entend de deux façons : il s'agit d'une part de la croyance de l'enfant selon laquelle, en grandissant, il verra ses parents régresser et devenir des enfants ; il s'agit d'autre part d'une explicitation du processus d'identification qui unit l'enfant à son grand-père. Cette formulation permet de synthétiser une part essentielle des transpositions que nous avons pu voir. Elle s'avère particulièrement adaptée, par exemple, au transfert d'identité et de rôle qui est à l'œuvre dès la première phrase de *Cien años de soledad* : « Bien des années plus tard, face au peloton d'exécution, le colonel Aureliano Buendía devait se rappeler ce lointain après-midi au cours duquel son père l'emmena faire connaissance avec la glace[3]. » Cet incipit évoque un souvenir avéré et fondateur, mais que Gabriel García Márquez a en réalité partagé avec son grand-père, tandis qu'il réunit dans le

[1] *Ibid.,* p. 28 / *Ibid.*, p. 28 : « […] el escribano mimaba por entero a la hija única y a la literatura. »
[2] Ernest Jones, *Théorie et pratique de la psychanalyse* [1969], Paris, Payot et Rivages, 1997. L'article intitulé « Le fantasme de l'inversion des générations » retranscrit une conférence donnée en 1913.
[3] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 17 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 9 : « Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevo a conocer el hielo. »

roman le père et son fils. La version biographique qu'il donne dans *El olor de la guayaba* met clairement en avant la réécriture d'une scène d'enfance :

> Je me rappelle que, tout enfant, mon grand-père m'a emmené voir un dromadaire au cirque. Et puis, une fois, je lui ai dit que je ne savais pas ce qu'était la glace ; il m'a emmené au camp de la compagnie bananière, il a fait ouvrir une caisse de daurades congelées et il m'a dit d'y mettre la main. De cette image est sorti *Cent ans de solitude*[1].

Évidemment, García Márquez ne donne aucune clé concernant ce passage de Nicolás Márquez, le grand-père, à José Arcadio Buendía, père dans le roman. On peut néanmoins postuler que plutôt que de dépeindre un père absent et de se représenter comme un enfant oublié, le romancier fait le choix d'écarter, c'est-à-dire d'oublier volontairement ce manque initial et de mettre en valeur le rôle paternel qu'a effectivement joué son grand-père ; l'écriture fictionnelle s'installe ainsi comme un remaniement compensateur et créateur de l'histoire familiale.

Cette étude des transpositions et de l'inspiration familiale met ainsi en avant la fonction compensatoire et émancipatrice du faux et de la fiction. Si la fictionnalisation apparaît comme un recours utile, c'est parce qu'elle est un moyen de repenser et de réinventer la famille. Deux orientations se distinguent alors : l'une, cathartique, et l'autre, créatrice. C'est-à-dire que l'auteur s'octroie le droit de disposer de sa famille comme d'un matériau romanesque à manier, remanier et transformer. Cette fonction créatrice s'articule alors à un phénomène commun à nos quatre romans : le fait que les personnages qui semblent être les avatars des auteurs, ou du moins de potentiels doubles, soient présentés comme des récepteurs amenés à recréer, d'une manière ou d'une autre, l'histoire familiale. Dans *Sartoris*, Bayard III est le dépositaire forcé des impératifs héroïques et des récits légendaires de ses ascendants ; il est ainsi obligé de reproduire la légende dans un contexte et des circonstances qui ne s'y prêtent plus. De son côté, le personnage d'Aureliano Babilonia est décrit dans son lent apprentissage de l'histoire familiale, d'abord grâce aux apparitions de Melquíades et aux ressassements séniles et confus d'Úrsula dans ses dernières années, et surtout, plus tard, grâce au laborieux travail de déchiffrage et de traduction des manuscrits qui relatent toute la généalogie Buendía et qui contiennent la clé de sa destinée. Dans *Texaco,* un rapprochement signifiant s'opère entre le personnage du Christ-urbaniste, celui du Marqueur de paroles, ainsi que l'auteur lui-

[1] Gabriel García Márquez, *Une odeur de goyave, Entretiens avec Plinio Apuleyo Mendoza*, Paris, Belfond, 1982, p. 35-36 / *El olor de la guayaba, Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 36 : « Recuerdo que, siendo muy niño, en Aracataca, donde vivíamos, mi abuelo me llevó a conocer un dromedario en el circo. Otro día, cuando le dije que no había visto el hielo, me llevó al campamento de la compañía bananera, ordenó abrir una caja de pargos congelados y me hizo meter la mano. De esta imagen parte todo *Cien años de soledad*. »

même, dont le nom coïncide avec celui du deuxième : auditeurs de l'histoire racontée par Marie-Sophie et dépositaires de ses cahiers, ils doivent perpétuer sa mémoire familiale et celle de la communauté du quartier de Texaco sans trahir l'authenticité de son témoignage oral. Enfin, dans *La eternidad del instante*, c'est à Lola qu'il incombe d'être la dépositaire des confidences et des cahiers de son grand-père, Mo Ying / Maximiliano Megía.

À travers les histoires contenues dans les écrits transmis ou véhiculées par les récits des ancêtres, on voit ainsi comment l'histoire familiale, telle qu'elle se construit dans la diégèse, participe à l'élaboration du « roman familial » de l'écrivain, c'est-à-dire à un texte nourri de fragments biographiques et d'impressions d'enfance, mais réinvesti et reconstruit à volonté pour jouir pleinement des pouvoirs de la fiction. Si l'on compare l'inspiration familiale de nos auteurs au retour de la famille sur la scène littéraire dans le roman et le récit contemporains, celle-ci peut être envisagée comme un trait de modernité des œuvres. Dans un article qui propose une périodisation du XX^{e} siècle littéraire mêlant des critères de convergence esthétiques et culturels, Bruno Blanckeman associe en effet le retour du romanesque, de l'autobiographie et la naissance de l'autofiction dans les années 1970[1]. De son côté, Dominique Viart étudie la présence des questions familiales dans la littérature contemporaine : il articule le besoin d'écrire avec une interrogation portant sur les origines et sur le lien de filiation[2]. Cette esquisse de rapprochement avec la recherche contemporaine suggère ainsi par anticipation combien le motif familial contient et questionne l'héritage littéraire des romans eux-mêmes.

[1] Voir Bruno Blanckeman, « Une axiologie historique pour le vingtième siècle : repérage des pôles », in Francine Dugast-Portes et Michèle Touret (dir.), *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^{e} siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001.
[2] Voir Dominique Viart, « Filiations littéraires », *art. cit.*

Conclusion

Dans cette première partie, après avoir rappelé que l'espace caribéen constituait lui-même une famille historique et géographique complexe, nous avons cherché à brosser quatre portraits de famille. Nous avons décrit dans un premier chapitre les principales configurations familiales de chaque fiction romanesque ; nous avons ensuite entrepris de préciser le contexte spécifique dans lequel chacune s'inscrit. Dans un second chapitre, nous avons mobilisé la notion de transposition afin d'étudier la façon dont chaque romancier a recours à des fragments de sa propre biographie, ou de celle de ses ascendants, afin de nourrir sa fiction : le passé familial est alors réinventé selon sa volonté. Cette étude nous a ainsi permis de valider l'hypothèse selon laquelle la fiction romanesque, en tant qu'entreprise de création littéraire, contribue à l'élaboration du roman familial personnel de l'écrivain.

Ce que cette première étude a également mis en lumière, ce sont les apories et les déséquilibres des quatre familles principales de notre corpus. Au fil des générations, nous observons en effet que l'arbre généalogique des Sartoris, des Buendía, des Laborieux et des Ying-Megía se délite sensiblement au point de menacer la lignée d'extinction. Des dysfonctionnements se multiplient également, aussi bien au niveau des relations qui structurent le groupe domestique qu'à l'échelle individuelle ; ils affectent l'identité familiale et accentuent les lacunes et les défaillances déjà constatées. Ces symptômes sont susceptibles de conduire à une véritable crise de la famille ; c'est ce qui fera l'objet de la deuxième partie de cette thèse.

Deuxième partie : Familles caribéennes en crise

Introduction

L'analyse menée dans la première partie de notre étude nous a permis d'observer que les familles de notre corpus romanesque échappent à l'ordre établi par la sociologie de la famille. Nous avons entrepris de montrer que leur atypisme s'expliquait en partie par le contexte dans lequel elles s'inscrivent. L'esclavage et le système plantationnaire, la colonisation, les guerres mondiales, les flux migratoires, les données économiques, le métissage racial, culturel et religieux sont autant de facteurs qui ont des répercussions sur les institutions telles que la famille. Jamais immunisées contre les bouleversements que la Grande Caraïbe a essuyés, les familles de notre corpus jouent à la fois un rôle de témoin et de preuve vivace de l'impact de l'histoire collective sur les individus.

Pour illustrer cela, nous pouvons prendre l'exemple du déséquilibre entre les présences féminine et masculine dans nos familles romanesques, que le premier chapitre a permis de mettre en lumière. La tendance matrifocale que nous avons constatée s'explique par plusieurs données, notamment le fait que les hommes ont été fréquemment éloignés du foyer domestique, les uns à cause d'une guerre, les autres à cause d'un système esclavagiste qui prive le père de son statut, d'autres encore pour des raisons d'ordre économique. Le contexte contribue donc à façonner un ordre familial spécifique. En outre, l'analyse de ce déséquilibre est d'autant plus intéressante à mener que l'étude des transpositions, effectuée dans notre deuxième chapitre, a également révélé que l'absence des pères se constatait déjà dans la biographie de nos quatre romanciers. Cette coïncidence réaffirme donc le poids du contexte caribéen sur les structures familiales.

D'autres facteurs, cette fois internes à la famille mais toujours en lien étroit avec ce contexte caribéen, doivent être envisagés pour étudier les causes du déclin imminent que nous avons observé. Dans le premier chapitre de cette deuxième partie, nous allons aborder la question des dysfonctionnements familiaux, afin de montrer que les défaillances à l'échelle horizontale – qui touchent les relations collatérales et les alliances – aussi bien que celles à l'échelle verticale – qui concernent les rapports entre les différentes générations familiales – mettent l'avenir de la famille en danger.

Dans un deuxième chapitre, nous nous concentrerons sur la situation de l'individu, qui apparaît lui-même comme source et objet de la crise que traverse la famille. Le collectif familial peut en effet se heurter à la quête d'individualisation de ses membres en exerçant une

pression sur ces derniers. Bon nombre des personnages des romans que nous étudions souffrent en effet d'enfermement, de solitude ou d'un manque de communication au sein de la famille ; ils peinent à trouver leur place dans un système où ils sont avant tout destinés à perpétuer une histoire et des valeurs qui n'ont parfois plus de sens à leurs yeux. L'épineuse question de la transmission et celle du statut d'héritier seront notamment à interroger.

Enfin, dans un dernier chapitre, nous verrons que la crise a des conséquences qui invitent à repenser la définition de la famille : il s'agit de tenter de réinventer, voire de remplacer le modèle biologique initial. La désaffection de la famille de sang entraîne en effet la valorisation d'une alternative élective, que nous proposons d'appeler « la famille du cœur et de l'esprit », dans laquelle les différents membres sont librement choisis par chaque individu en fonction de nouveaux critères.

Chapitre 1 : Relations familiales et dysfonctionnements familiaux

Les relations familiales constituent ce que Claude Lévi-Strauss appelle un « atome de parenté » et qu'il définit comme « la structure la plus simple qu'il soit donné de concevoir[1] ». Il désigne par là les relations de sexualité entre mari et femme, de descendance entre parents et enfants et de collatéralité entre frères et sœurs consanguins. Dans notre corpus romanesque, ces différents types de relations attestent respectivement de dysfonctionnements ; nous employons ce terme pour décrire toute manifestation de déséquilibre ou d'obstacle inhérent à la famille, qui la menace dans son ensemble ou constitue un danger pour un de ses membres. En outre, ces perturbations ont de multiples répercussions : elles ne touchent d'abord qu'une des relations, mais sont susceptibles d'avoir progressivement un impact sur l'ensemble des liens constitutifs de l'atome de parenté.

Quelques exemples peuvent témoigner de la capacité des dysfonctionnements à se propager. Intitulé « La perla del silencio », le chapitre 33 de *La eternidad del instante* illustre l'aphorisme selon lequel « un malheur ne vient jamais seul[2] » et retrace la lente chute de Maximiliano Megía suite au départ de son épouse, Barbara Buttler. La logique du récit semble alors faire de l'échec matrimonial la cause principale expliquant les malheurs consécutifs : le refuge du héros dans le mutisme, les maladies de ses enfants et les revers de fortune. Or, à l'issue de la crise, seule la relation du père avec ses enfants s'avère impossible à réparer ; Maximiliano est alors condamné à « se reproch[er] de n'avoir pas été le bon père qu'il aurait dû et voulu être[3]. » Ainsi, ce premier exemple montre comment un dysfonctionnement d'origine conjugale a pu se répercuter sur un autre aspect de l'atome de parenté – ici, la relation de descendance.

Un dysfonctionnement collatéral, au sein d'une fratrie, peut également avoir un impact sur d'autres relations. Dans *Sartoris*, le deuil de John, que Bayard ne parvient pas à surmonter, contribue fortement à l'échec de son mariage avec Narcissa et alimente son incapacité à assumer sa paternité. Une scène de la quatrième partie du roman annonce d'abord le délitement du couple : lors d'une chasse nocturne, le domestique Caspey évoque le souvenir

[1] Claude Lévi-Strauss, « Réflexions sur l'atome de parenté », in *L'Homme*, 1973, t. 13, n°3, p. 6.
[2] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.*, p. 323 / *La eternidad del instante, op. cit.*, p. 309 : « […] una maldición sigu[e] a la otra […]. »
[3] *Ibid.*, p. 325 / *Ibid.*, p. 311 : « […] porque se reprochaba no haber sido el buen jefe de familia que debió y anhelaba ser. »

des premières sorties des jumeaux avec leur fusil, ce qui précipite Bayard « vers les sommets solitaires de sa désespérance[1] », dont il ne reviendra pas. Son éloignement de Narcissa se manifeste ensuite par la description de ses mains et de ses lèvres froides – vision d'un corps mort qui anticipe son suicide. En voulant imiter le dernier envol de son frère, il trouve enfin la mort le jour de la naissance de son propre fils, preuve que le dysfonctionnement s'est propagé jusqu'à la relation verticale.

Les relations horizontales dysfonctionnelles créent également du désordre dans la généalogie Buendía. L'union de José Arcadio et Rebeca – respectivement fils aîné et fille adoptive des patriarches de Macondo –, est considérée comme incestueuse par leur famille ; elle est consommée malgré l'interdit, ce qui entraîne de multiples conséquences. En effet, la désinvolture avec laquelle sont bafouées l'autorité et la morale incarnées par Úrsula est sanctionnée non seulement par le bannissement familial des jeunes époux, mais encore par leur stérilité, en dépit de la *« masculinidad inverosímil »* de l'un (son « invraisemblable virilité »[2]) et de leur *« pasión tan desaforada »* (leur « passion si intempestive »[3]) – deux hyperboles qui exagèrent pourtant la prédisposition de ces deux personnages. La stérilité apparaît ici comme un châtiment : pour avoir transgressé l'interdit familial, le couple se prive de descendance et contribue au déclin de la souche Buendía.

Notons enfin que le roman de Patrick Chamoiseau donne à voir une situation différente, dans la mesure où le dysfonctionnement principal réside dans la lacune initiale qui caractérise la situation familiale de Marie-Sophie Laborieux et qui va déterminer une grande partie de ses relations futures. Livrée à elle-même très tôt à cause de la mort de ses parents, l'héroïne de *Texaco* doit rapidement « empoigner un destin dans l'En-ville[4] ». Il s'agit pour elle d'une expérience précoce de la violence et du malheur, qui peut expliquer plusieurs de ses échecs amoureux et qui a pour conséquence principale de nourrir son sentiment d'être incapable « d'affronter l'En-ville avec une marmaille à l'épaule[5] » – autrement dit, sa peur de la maternité, dont elle souffrira par la suite.

Ces exemples préalables donnent un premier aperçu des dysfonctionnements familiaux présents dans les quatre romans. Leur dénominateur commun est le déséquilibre, les relations familiales étant systématiquement excessives ou au contraire insuffisantes et lacunaires. Nous

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 264 / *Sartoris, op. cit*., p. 234 : « […] and again he had left her for the lonely heights of his despair. »
[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 114 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 111.
[3] *Ibid.*, p. 117 / *Ibid.*, p. 114.
[4] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.*, p. 261.
[5] *Ibid.*, p. 306.

proposons donc d'en étudier successivement les diverses manifestations, en distinguant les relations horizontales et verticales qui constituent l'atome de parenté.

I. Fratries et alliances : une distinction menacée

Le regroupement des relations biologiques de collatéralité et de sexualité sous un même intitulé nous semble justifié par leur statut commun de relations horizontales, par opposition à la parenté et la filiation, qui relèvent d'une dynamique verticale. En outre, l'étude conjointe de ces deux types de liens familiaux permet de signaler d'emblée un fait que nous avons constaté à plusieurs reprises : dans notre corpus, le danger peut souvent provenir de la porosité, voire de l'effacement de la frontière entre les fratries et les unions, dont la conséquence principale est l'inceste – que ce dernier soit consommé ou qu'il demeure à l'état de désir.

A. Un équilibre fragile

Dans *Les Thibault*, vaste fresque familiale que Roger Martin du Gard publie au début du XX^e^ siècle, l'un des protagonistes, le médecin Antoine Thibault, interpelle son frère cadet en lui exprimant ce que signifie à ses yeux le lien fraternel qui les unit :

> Vois-tu, je pense à ceci : que nous sommes deux frères. Ça n'a l'air de rien, et pourtant, c'est une chose toute nouvelle pour moi, et très grave. Frères ! Non seulement le même sang, mais les mêmes racines depuis le commencement des âges, exactement le même jet de sève, le même élan ! Nous ne sommes pas seulement deux individus, Antoine et Jacques : nous sommes deux Thibault, nous sommes les Thibault. Est-ce que tu comprends ce que je veux dire ? Et ce qui est terrible, c'est justement d'avoir en soi cet élan, ce même élan, l'élan des Thibault. Comprends-tu ? Nous autres, les Thibault, nous ne sommes pas comme tout le monde. Je crois même que nous avons quelque chose de plus que les autres, à cause de ceci : que nous sommes des Thibault[1].

Cette définition exaltée met en exergue le fait que la relation fraternelle se nourrit de l'appartenance à une même souche, de l'héritage d'un patrimoine génétique commun, et bien souvent d'une éducation dispensée par une même figure parentale. En dehors de cela, le lien fraternel semble beaucoup moins normatif que le lien parental, puisqu'il n'implique aucune contrainte matérielle. En revanche, il est bel et bien concerné par des obligations morales telles que la prohibition de l'inceste et du fratricide.

[1] Roger Martin du Gard, *Les Thibault*, [1922], « Le pénitencier », Paris, Gallimard, t. 1, 2003, p. 245.

Dans un ouvrage collectif consacré aux relations entre frères et sœurs[1], Florence Godeau et Wladimir Troubetzkoy articulent la problématique des fratries avec la dialectique du même et de l'autre. La réflexion menée autour de la fratrie doit permettre de découvrir l'importance du déchiffrement des ressemblances et des différences, ce qui fait écho aux travaux sociologiques menés par Françoise Héritier autour de l'identique et du différent[2]. Cette idée entre en résonance avec les questions inhérentes au vaste domaine de l'identité familiale : comment peut-on être soi-même au sein d'une fratrie ? Comment peut-on affirmer sa différence tout en appartenant à une même généalogie et à une même génération ?

Dans notre corpus, justement, l'équilibre des relations collatérales est souvent sérieusement menacé. Certes, il existe quelques cas ponctuels de solidarité fraternelle, que nous pouvons brièvement citer. Dans *La eternidad del instante*, Mo Ying assume rigoureusement son rôle d'aîné auprès de ses sœurs, suite au départ de leur père. Dans *Cien años de soledad*, les relations fraternelles les plus prospères sont fondées sur une entraide matérielle ou financière : Aureliano fournit par exemple de l'argent et des meubles à son frère pour son installation avec Rebeca ; plus tard, José Arcadio honore sa dette en venant chercher Aureliano sur le peloton d'exécution. Également, lorsqu'il devient l'homme le plus riche de Macondo grâce à la prolifération fabuleuse de ses animaux, Aureliano Segundo finance plusieurs entreprises monumentales de son entourage, notamment le gigantesque projet de navigation fluviale de son frère jumeau.

Chez Faulkner, en revanche, la famille Sartoris n'offre pas d'exemple d'une situation fraternelle équilibrée. Pour en trouver une qui en revête *a priori* l'apparence, il faut remonter jusqu'à l'enfance des jumeaux, par le biais des souvenirs que Miss Jenny raconte à Narcissa. Bayard et John III partagent en effet leurs jeux comme leurs ennuis ; ils se ressemblent en tout, au point que l'un puisse être remplacé par l'autre. Cela s'illustre par le recours à un jeu de hasard au moment de décider de leur avenir :

> On dut donc les séparer à l'Université de Virginie, et expédier Johnny à Princeton. Ils jouèrent aux dés ou à je ne sais quoi pour voir lequel des deux serait exclu et, lorsque Johnny eut perdu, ils prirent l'habitude de se rencontrer presque tous les mois à New York. J'ai découvert dans le bureau de Bayard des lettres que le directeur de la police de New York écrivait aux professeurs de Princeton et de Virginie, qui nous les transmirent, pour les prier de ne plus laisser Bayard et Johnny retourner dans cette ville[3].

[1] Florence Godeau et Wladimir Troubetzkoy (dir.), *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Kimé, 2003.
[2] Voir Françoise Héritier, *L'Identique et le différent : entretiens avec Caroline Broué*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2008.
[3] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 325 / *Sartoris, op. cit*., p. 284 : « […] we finally had to separate 'em while they were at Virginia and sent Johnny to Princeton. They shot dice or something to see which one would be expelled, I think, and when John lost, they used to meet in New York every month or so. I found some letters

Comme le suggère cet extrait, les jumeaux ont d'emblée une relation qui dépasse largement la camaraderie complice ; leur synchronisation les assimile à deux pièces fonctionnant à partir d'un même mécanisme.

De même que pour les fratries, avant d'étudier plus précisément les dysfonctionnements conjugaux, nous pouvons mentionner certains cas d'alliances positives, qui s'expliquent souvent par la primauté du mariage d'amour sur les unions de raison ou arrangées. Dans *Sartoris*, c'est à nouveau dans les souvenirs remémorés et non dans la diégèse proprement dite qu'on peut trouver un cas de mariage sans doute positif. Il s'agit de celui de Bayard III avec Caroline White, qui a eu lieu juste avant le départ de Bayard pour la guerre. Du point de vue de Miss Jenny, les deux jeunes époux sont aussi indifférents aux convenances et aux traditions familiales l'un que l'autre, ce qui fait d'eux un couple assorti. Prenant à témoin Narcissa, elle se souvient par exemple avec indignation d'un dîner qu'ils avaient organisé à Memphis, avant la guerre, et dont l'organisation était aux antipodes d'un respectable repas de famille :

> on s'est arrêté devant une charcuterie. Bayard et Caroline sont descendus, y sont entrés, en sont ressortis avec près d'un boisseau de paquets qu'ils ont déversés sur la voiture, même que la graisse a coulé sur mes bas tout neufs. C'était ça, le dîner, auquel on m'avait invitée, vous vous rendez compte ! Il n'y avait pas dans la maison la moindre apparence ou la moindre odeur de quelque chose qui ressemblât à un fourneau. Je ne leur ai pas proposé de les aider. J'ai déclaré à Caroline que je n'entendais rien à cette façon de tenir une maison, parce que mes parents étaient encore assez vieux jeu pour faire de la cuisine[1].

L'exhibition des points communs se présente également comme un gage de bonne entente dans *La eternidad del instante*, où Zoé Valdés décrit longuement l'affinité morale, artistique et sexuelle qui unit Li et Mei Ying. Au moment de la conception de leur fils, les paroles de Li Ying glosent ainsi la rencontre des deux corps : « Je suis le Yin et toi le Yang. Soleil et lune, lumière et ombre, montagne et fleuve. Les racines du ciel et de la terre. Tout et rien[2]. »

En revanche, cette image d'un couple fusionnel semble accessible seulement à l'âge mûr dans *Texaco*. Après de multiples déconvenues, qui marquent en quelque sorte leur éducation sentimentale, Esternome et Marie-Sophie Laborieux font respectivement l'expérience d'une relation amoureuse positive. L'union d'Idoménée et Esternome, « un vieux corps, une aveugle

---

on Bayard's desk that the chief of police in New York wrote to the professors at Princeton and Virginia, asking 'em not to let Bayard and Johnny come back there any more, that the professors sent on to us. »

[1] *Ibid.*, p. 51 / *Ibid.*, p. 59 : « […] we stopped at a delicatessen and Bayard and Caroline got out and went in and came back with about a bushel of packages and dumped 'em into the car, where they leaked grease on my new stockings. That was the dinner I'd been invited to, mind you ; there wasn't a sign of anything that looked or smelled like a stove in the whole place. I didn't offer to help 'em. I told Caroline I didn't know anything about that sort of housekeeping because my folks were old-fashioned enough to cook food. »

[2] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 47-48 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 45 : « Yo soy el Yin y tú, el Yang. Sol y luna, luz y sombra, la montaña y el río. Las raíces del cielo y de la tierra. Todo y nada. »

à peine plus jeune[1] » est en effet placée sous le signe du miracle. De son côté, Marie-Sophie réapprend à vivre au contact d'Iréné :

> La présence d'Iréné me ramena en jeunesse. Je me mis à manger, à chanter gloria, à m'étirer au soleil. Je sentais ma chair retrouver une douceur, ma coucoune s'éveiller. Mon cœur répercutait des rythmes et mes yeux s'allumaient. Je perçus les couleurs de la vie et des parfums me furent aimables. La vente de ses requins nous permettait d'acheter de temps en temps deux-trois briques, un sac de ciment, du sable et autres matériaux, et nous commencions à cimenter les arrières de la case. Ma légende s'augmenta : plus que jamais matador-Texaco, j'avais domestiqué le destructeur de monstres[2].

Dans *Cien años de soledad*, au contraire, rien n'est suffisamment durable pour offrir la possibilité d'une alliance heureuse. L'amour d'Aureliano pour la petite Remedios se change en « sourde colère » puis en « frustration solitaire »[3] suite à sa mort précoce ; après l'assassinat de José Arcadio, Rebeca se coupe du monde extérieur en s'enfermant dans sa maison ; quant à Amaranta, elle se condamne à mourir vierge après avoir poussé Pietro Crespi au suicide. On peut également mentionner le décalage entre la ténacité dont fait preuve Aureliano Segundo pour trouver Fernanda et l'épouser, et la rapidité avec laquelle il se lasse de sa situation conjugale. En effet, le chapitre 10 s'achève sur leur mariage, célébré « au cours d'une noce à tout casser qui dura vingt jours[4] » ; l'incipit du chapitre 11 prend le relais, précisant dès la première phrase que « le mariage faillit tourner court au bout de deux mois du fait qu'Aureliano Segundo, voulant réparer ses torts envers Petra Cotes, fit exécuter son portrait, vêtue en reine de Madagascar[5]. » Le détail du costume de la concubine symbolise l'infidélité de l'époux, puisque Fernanda s'était elle-même présentée à Macondo comme la future reine de la même île. Aureliano Segundo apparaît ici comme le type même de l'inconstant, susceptible de remplacer une femme par une autre ; il est en cela comparable à Belle Mitchell, qui, dans *Sartoris*, abandonne son mari pour Horace Benbow, par caprice aussi bien que par cupidité. Dans les deux romans, le résultat obtenu est le même : l'adultère ne permet en aucun cas d'accéder à un état de satisfaction durable.

Très rapidement, ce sont donc les dysfonctionnements qui apparaissent le plus nettement : les relations horizontales prédominantes sont disharmonieuses ou déséquilibrées. Pour les étudier plus précisément, nous proposons de reprendre le critère mentionné plus haut à propos des fratries, afin de montrer que les déséquilibres qui menacent les relations horizontales proviennent justement de la difficulté à se distinguer de celui qui incarne à la fois le même et

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 229.
[2] *Ibid.*, p. 483.
[3] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 119 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 116 : « […] un sordo sentimiento de rabia que paulatinamente se disolvió en una frustración solitaria ».
[4] *Ibid.*, p. 232 / *Ibid.*, p. 233: « […] en una fragorosa parranda de veinte días ».
[5] *Ibid.*, p. 233 / *Ibid.,* p. 235: « El matrimonio fue a punto de acabarse a los dos meses porque Aureliano Segundo, tratando de desagraviar a Petra Cotes, le hijo tomar un retrato vestida de reina de Madagascar. »

l'autre. Le dysfonctionnement peut se manifester par une fusion excessive, mais aussi par une concurrence dangereuse, voire fratricide. La complexité de la situation au sein des fratries se répercute nécessairement sur les alliances : le dysfonctionnement attise notamment le danger de l'inceste, puisqu'il amène à considérer tout individu extérieur au groupe familial comme un rival auquel on refuse de céder sa place.

B. Rivalités et concurrences

1. Une rivalité absente là où on l'attendrait

Le motif de la rivalité opère à lui seul un croisement entre les collatéraux et les partenaires sexuels, puisqu'il peut concerner les fratries comme les alliés potentiels. Il repose sur un schéma triangulaire : deux rivaux luttent face à un même objet convoité. Dans notre corpus, plusieurs cas de figure méritent d'être étudiés ; nous souhaitons néanmoins commencer par justifier l'absence de remarques concernant l'opposition entre les collatéraux légitimes et illégitimes. En effet, les différents statuts filiaux feront l'objet d'un traitement dans la deuxième partie de ce chapitre. Si nous la laissons de côté pour l'instant, c'est parce que dans les fictions romanesques que nous étudions, cette opposition ne donne pas lieu à une rivalité entre collatéraux. Dans *Cien años de soledad* – qui est le texte du corpus qui rassemble la plupart des cas d'illégitimité relevés –, on observe par exemple que les fils naturels ou adoptés ne cherchent nullement à se venger de leur statut en s'attaquant à leurs collatéraux légitimes. Même Arcadio, personnage qui incarne pourtant les souffrances de la bâtardise et du secret de filiation, ne dirige pas sa soif de vengeance vers ses collatéraux ; les compensations qu'il recherche visent davantage, comme nous le verrons, à renverser les modèles d'autorité verticale – les figures parentales aussi bien que politiques.

Dans les autres romans du corpus présentant des situations d'illégitimité, l'absence de rivalité horizontale peut s'expliquer par des raisons diégétiques. Dans *La eternidad del instante*, par exemple, l'amnésie de Li Ying justifie que son remariage et sa nouvelle famille ne suscitent pas la jalousie de sa famille chinoise, laquelle se retrouve pourtant en situation d'illégitimité. Certes, cette découverte provoque d'abord chez ses deux filles, Xue et Irma Cuba, un véritable choc physique, ce qui se manifeste par la résurgence de la douleur qui frappe leur sens le plus sensible : comme au moment du départ de Li Ying, Xue « plac[e] son bandeau noir sur ses yeux » et Irma Cuba se bouche les oreilles « car ses tympans allaient

éclater »[1]. Lorsqu'elles revoient leur père, leur première réaction est encore de pleurer ; cependant, le récit met immédiatement fin à leur émotion en annonçant l'arrivée des enfants cubains de Li Ying qui deviennent tout de suite pour elles des camarades de jeux. Dans cette situation, l'absence de rivalité s'explique donc par la diégèse : Li Ying n'étant plus en possession de ses souvenirs, il n'a pas trahi consciemment sa première famille.

Cette raison peut également être mobilisée pour expliquer la relation qui se noue entre les deux épouses, la Chinoise Mei Ying et la Cubaine Rosario Piedad. Tout se déroule, rappelons-le, en quelques pages, au chapitre 31 intitulé « Los flamboyanes de Mario Fong », en référence aux arbres près desquels ce dernier veut que ses cendres soient dispersées. La situation triangulaire repose alors sur un secret, les deux femmes sachant ce que l'homme ignore. Pour cette raison, elles sont liées par un accord : Rosario Piedad a accepté de financer le voyage de la famille chinoise à condition que rien ne soit révélé à Mario Fong – pour préserver sa santé et pour ne pas briser l'harmonie du ménage. À son arrivée, les gestes de Mei Ying trahissent pourtant le désir d'éveiller la mémoire de son époux, utilisant pour cela son châle – un cadeau de mariage de la mère de Li Ying –, sa langue natale, et allant même jusqu'à dire à Li Ying que « [ses] enfants apprécient la musique, ils sont nés avec le don de la mélodie, héritage de leur père[2]. » Cependant, la suite du chapitre montre surtout que la promesse et le secret ont contribué à sceller une véritable amitié entre les deux femmes, si bien qu'au moment de mourir, Rosario rend de bonne grâce Li Ying à sa première épouse, qui lui offre en retour un hommage funéraire :

> C'est Mei Ying qui s'occupa de la vêtir de ses plus beaux atours, maquilla son visage comme si elle fardait une déesse, comme si elle retouchait une œuvre exceptionnelle […] Rosario Magnolia Primitiva de la Encarnación Sarmientos de Fong s'en fut à la façon des sages asiatiques, les pieds nus, parce que le grand voyage taoïste se fait sans chaussures, et avec une pierre dans la bouche. Mei Ying plaça le diamant sous la langue et pencha sa tête légèrement vers l'est[3].

Ce dernier exemple illustre bien à quel point, dans *La eternidad del instante*, la rivalité est absente là où on l'attendrait le plus. Le même constat se produit avec la famille Buendía, où certaines situations amoureuses ont une issue particulièrement étonnante. C'est par exemple le cas des jumeaux Aureliano Segundo et José Arcadio Segundo, qui se partagent les faveurs de Petra Cotes sans que cette dernière sache qu'elle a affaire à deux individus identiques. Seul

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 303 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 287 : « [Xue] colocó la venda negra en sus ojos » ; « parecía que los tímpanos [de Irma Cuba] se le iban a reventar. »
[2] *Ibid.*, p. 309 / *Ibid.*, p. 293 : « […] mis hijos aprecian la música, han nacido con el don de la melodía, herencia de su padre. »
[3] *Ibid*., p. 311 / *Ibid*., p. 295: « Quien se ocupó de vestirla con sus mejores galas fue Mei Ying ; la peinó con cuidado, maquilló su rostro como si pintara a una diosa, como si procediera a retocar una obra excepcional […]. Rosario Piedad de la Encarnación Sarmientos de Fong se fue, a la manera de los sabios asiáticos, con los pies desnudos, porque el gran viaje taoísta se hace descalzo y con una piedra dentro de la boca. Mei Ying colocó el diamante debajo de la lengua y le ladeó la cabeza ligeramente hacia el Este. »

Aureliano Segundo est au courant de la méprise, dont il profite aux dépens des deux autres. Son attitude constitue une trahison qui pourrait aboutir à un dénouement conflictuel. Or, le narrateur fait preuve d'un certain laconisme à cet endroit ; l'affaire est tout bonnement conclue lorsque les jumeaux attrapent tous deux « une maladie de mauvaise vie[1] ». Ainsi, après leur guérison, « José Arcadio le Second ne revit plus la femme. Aureliano le Second obtint son pardon et demeura auprès d'elle jusqu'à la mort[2]. » Le conflit fraternel s'avère donc résolu avant même d'avoir éclaté : à partir du moment où Petra Cotes n'est plus l'objet convoité par José Arcadio le Second, toute rivalité amoureuse disparaît.

2. Concurrences troubles

Dans d'autres situations, en revanche, la rivalité peut s'avérer beaucoup plus problématique. Quand elle se produit entre deux membres d'une même fratrie, la concurrence n'est pas seulement dangereuse à cause de l'issue possible de la lutte – le fratricide ou le sororicide. En effet, la rivalité engendre également une confusion entre l'objet du désir et son sujet, au point qu'il devienne difficile de discerner ce que désire vraiment le personnage lorsqu'il se pose en rival d'un de ses collatéraux, ou lorsqu'il fait intrusion dans la relation que ce dernier entretient avec un tiers.

Nous pouvons tout d'abord développer un exemple emblématique qui apparaît dans *Cien años de soledad.* Si nous considérons la lutte acharnée qu'entreprend Amaranta pour empêcher le mariage de Rebeca et de Pietro Crespi, force est de constater que le premier objet manifeste de son désir est *a priori* le musicien italien, dont elle est tombée amoureuse en même temps que sa sœur adoptive, comme le décrit le passage suivant :

> En découvrant la passion de Rebecca, qu'il ne fut pas possible de tenir secrète à cause de ses cris, Amaranta fut prise d'un accès de fièvre. Elle aussi endurait avec souffrance l'écharde d'un amour solitaire. Enfermée dans les bains, elle se soulageait des tourments d'une passion sans espoir en écrivant des lettres enfiévrées, qu'elle se contentait de cacher au fond de la mallette[3].

La jalousie d'Amaranta à l'égard de Rebeca correspond dans un premier temps au schéma traditionnel des sœurs rivales et ennemies, à ceci près que le but d'Amaranta n'est jamais de commettre un sororicide ; bien au contraire, tous les moyens qu'elle met en œuvre ont précisément pour but d'éviter de porter le coup fatal à Rebeca. Le report de la cérémonie et le

---

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 217 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 218 : « una enfermedad de mala vida ».
[2] *Ibid. / Ibid*. : « José Arcadio Segundo no volvió a ver a la mujer. Aureliano Segundo obtuvo su perdón y se quedó con ella hasta la muerte. »
[3] *Ibid*., p. 89-90 / *Ibid.*, p. 85 : « Al descubrir la pasión de Rebeca, que no fue posible mantener en secreto a causa de sus gritos, Amaranta sufrió un acceso de calenturas. También ella padecía la espina de un amor solitario. Encerrada en el baño se desahogaba del tormento de una pasión sin esperanzas escribiendo cartas febriles que se conformaba con esconder en el fondo del baúl. »

sabotage de la robe de mariée dont elle est responsable lui permettent, par exemple, de retarder l'échéance – c'est-à-dire le moment où elle n'aura plus d'autre choix que de passer à l'acte. Finalement, c'est la mort en couches de la jeune Remedios qui achève de repousser indéfiniment la date du mariage de Rebeca en raison du deuil général qui est alors décrété chez les Buendía ; Amaranta demeure intimement convaincue de sa responsabilité, considérant la jeune défunte comme une victime émissaire, une innocente sacrifiée qui lui a permis de ne pas commettre de sororicide.

Cependant, force est de constater que la jalousie obsessionnelle d'Amaranta ne disparaît pas à la suite de l'annulation du mariage et du deuil de Remedios. En effet, dès lors que Rebeca délaisse Pietro Crespi pour José Arcadio, il apparaît que la motivation d'Amaranta n'avait pas pour objet l'Italien lui-même, mais bien plutôt la volonté de poursuivre le même objet de désir que Rebeca. Cette situation coïncide alors avec ce que René Girard a défini comme un « désir mimétique ». Dans *La Violence et le Sacré*, ce dernier définit en effet la rivalité comme le fait de désirer le même objet que le sujet. Aussi affirme-t-il que « le désir est essentiellement *mimétique*, il se calque sur un désir modèle ; il élit le même objet que ce modèle[1]. » De fait, *Cien años de soledad* nous donne au moins deux preuves qu'Amaranta a véritablement choisi le même objet que Rebeca : non seulement, elle n'accepte aucune des demandes en mariage ultérieures de Pietro Crespi ; et surtout, l'obsession qu'elle nourrit à l'égard de sa sœur – qu'elle ne revoit plus jamais après que cette dernière a été bannie de la maison – ne cesse qu'au moment où sa propre mort est imminente. Un peu avant cela, son projet macabre de restaurer le cadavre de Rebeca apparaît comme le dernier symbole d'un amour obsessionnel mêlé de haine :

> Elle confectionnerait un beau cadavre et, dans le linceul de lin et un cercueil capitonné de peluche, elle le confierait aux bons soins des vers en de magnifiques funérailles. Elle en élabora le plan avec une telle haine que l'idée qu'elle aurait pu en faire tout autant par amour la fit frémir, mais elle ne se laissa pas démonter par cet instant de confusion[2].

Ce passage est effectivement emblématique de la complexité du sentiment qui anime Amaranta : il s'agit aussi bien d'un geste d'hommage paradoxal, guidé par un amour dont l'idée même est rejetée, que de la manifestation d'un ultime effort destiné à avoir définitivement le dessus sur sa sœur, en s'appropriant sa dépouille. Ainsi, la rivalité d'Amaranta et de Rebeca témoigne bien du fait que le schéma traditionnel de la jalousie

[1] René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 217.
[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.,* p. 313 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 317 : « Fabricaría un cadáver hermoso, con la mortaja de lino y un ataúd forrado de peluche con vueltas de purpura, y le pondría a disposición de los gusanos en unos funerales espléndidos. Elaboró el plan con tanto odio que la estremeció la idea de que lo habría hecho de igual modo si hubiera sido con amor, pero no se dejó aturdir por la confusión […]. »

sororale est nettement dépassé ; le roman s'aventure sur une piste plus complexe, celle du désir mimétique.

Voyons à présent un cas de figure voisin : celui dans lequel la concurrence, dépourvue d'animosité, provient davantage du complexe d'infériorité que nourrit un personnage à l'égard de son frère. Avant que les jumeaux Aureliano Segundo et José Arcadio Segundo ne se partagent les faveurs et les nuits de Petra Cotes, deux autres frères de la famille Buendía ont déjà vécu la même situation. En effet, José Arcadio et Aureliano sont initiés l'un après l'autre à la sexualité par Pilar Ternera, une femme qui a l'âge d'être leur mère. Là non plus, le partage n'engendre pas de conflit fraternel, mais l'explication est plus plausible que dans le cas des jumeaux : au moment où Aureliano se rend à son tour chez Pilar Ternera, son frère aîné a déjà fui depuis longtemps afin de ne pas assumer sa paternité, sa maîtresse lui ayant annoncé qu'elle était enceinte. Cependant, malgré l'absence de véritable rivalité, il est indéniable que l'expérience d'Aureliano est un moyen de reproduire l'action de son frère aîné, auprès duquel il a longtemps joué le rôle de confident avide de détails :

> Il se faisait raconter chaque péripétie dans le détail, allait jusqu'à éprouver la souffrance et le plaisir de son frère, et se sentait rempli de crainte et de bonheur à la fois. Il l'attendait éveillé jusqu'à l'aube, dans le lit déserté qu'on aurait dit tapissé de chardons ardents, puis tous deux restaient sans dormir, à parler jusqu'à l'heure de se lever, si bien que l'un et l'autre ne tardèrent pas à souffrir de la même apathie, à témoigner d'un semblable mépris pour l'alchimie et le savoir de leur père, et à trouver refuge dans la solitude[1].

La capacité d'Aureliano à éprouver intimement les expériences de son frère convoque à nouveau l'idée de désir mimétique, bien qu'il ne produise pas cette fois-ci de risque fratricide. Cela se confirme plus loin dans le roman, lorsqu'Aureliano se déshabille pour la première fois devant une prostituée et qu'il rougit de son physique, « sans pouvoir s'ôter de l'idée que sa nudité ne résistait pas à la comparaison avec celle de son frère[2]. » Ainsi, son vagabondage somnambule jusqu'à la maison de Pilar Ternera peut s'interpréter comme la nécessité d'obtenir à son tour ce qu'a obtenu José Arcadio, qui plus est avec la même femme, afin de pouvoir se libérer de ce modèle qu'il s'est lui-même imposé. À ce titre, il n'est pas anodin que l'initiation sexuelle d'Aureliano soit décrite à travers la métaphore d'un abcès qui se crève et se vide lentement, « jusqu'à ce que son corps eût évacué cette sombre humeur qui l'empêchait de vivre[3] ».

---

[1] *Ibid.,* p. 47-48 / *Ibid.,* p. 40-41 : « Se hacía contar las minuciosas peripecias, se identificaba con el sufrimiento y el gozo del hermano, se sentía asustado y feliz. Lo esperaba despierto hasta el amanecer, en la cama solitaria que parecía tener una estera de brasas, y seguían hablando sin sueño hasta la hora de levantarse, de modo que muy pronto padecieron ambos la misma somnolencia, sintieron el mismo desprecio por la alquimia y la sabiduría de su padre, y se refugiaron en la soledad. »

[2] *Ibid.*, p. 72 / *Ibid.*, p. 66 : « […] sin poder quitarse la idea de que su desnudez no resistía la comparación con su hermano. »

[3] *Ibid.,* p. 89 / *Ibid.*, p. 84 : « […] hasta que su cuerpo se desocupó de la materia oscura que no lo dejaba vivir. »

Bien qu'elles n'engendrent pas la même forme de rivalité ni les mêmes conséquences, toutes ces situations rendent bien compte de la complexité des relations horizontales présentes dans nos romans ainsi que du trouble semé au sein des fratries et des alliances. Face à cela, se dessine un autre schéma tout aussi problématique, mais d'une autre facture : celui où un personnage fait intrusion dans le couple de l'un de ses collatéraux.

Ce substitut de rivalité est très présent dans *Sartoris*, en particulier dans la relation fusionnelle qu'entretiennent Narcissa et Horace Benbow. Celle que son frère appelle « *Serene* » lui reproche sa relation avec Belle Mitchell, une femme capricieuse, superficielle et infidèle, qu'elle qualifie à plusieurs reprises de « *dirty*[1] ». Le jugement de Narcissa ne porte pas seulement sur l'adultère : il accuse aussi bien le corps de Belle que son esprit. De fait, le narrateur lui-même ne cesse d'opposer ces deux femmes, la robe blanche et le « halo de sérénité grave[2] » de Narcissa contrastant avec le lourd parfum et les « poses romantiques, distinguées, un peu tragiques[3] » de Belle. Mais les reproches de Narcissa vont plus loin : en exhibant à Horace ce qui est *dirty* chez sa maîtresse et en l'exhortant à le reconnaître, elle lui impose en même temps l'image de sa propre pureté, ce qui revient à accuser son frère d'outrager sa vertu en même temps que de la trahir. Horace, quant à lui, surveille jalousement le courrier et les visites masculines que reçoit sa sœur. Après l'installation de Narcissa chez les Sartoris, il ne désapprouve pas directement son mariage avec Bayard III, mais qualifie ce dernier de « *sirly blackward*[4] » à la première occasion, une expression péjorative qui trahit le fait que le nouvel époux est indigne de sa sœur et d'Horace lui-même. Il émane ainsi de leur relation une opposition entre l'idéal de la pureté sororale jalousement préservée par le frère – ce qui est un leitmotiv chez Faulkner, qui s'illustre notamment par l'obsession de Quentin Compson pour l'honneur de sa sœur Caddy dans *The Sound and the Fury* – et l'impureté du monde qui les entoure, incarnée notamment par la présence des lettres anonymes insistantes que reçoit Narcissa.

Sans aboutir au fratricide ou au meurtre d'alliés, les rivalités et les concurrences occupent donc une place importante dans chacun de nos récits. Les différents schémas que nous venons d'évoquer font émerger un constat : dans le comportement du collatéral rival ou du jaloux, il s'agit systématiquement de rejeter celui qui est différent, étranger à la fratrie. Les reproches mutuels que s'adressent – verbalement ou dans leur attitude – Narcissa et Horace Benbow

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 183 / *Sartoris, op. cit*., p. 167.
[2] *Ibid.*, p. 29 / *Ibid.*, p. 40 : « […] that aura of grave and serene repose in which she dwelt. »
[3] *Ibid*., p. 178 / *Ibid.*, p. 163 : « […] she moved romantically, finely, and a little tragically ».
[4] La traduction de notre édition française propose « triste sire ». L'adjectif « triste » nous semble bien rendre « *sirly* », qui désigne l'humeur sombre de Bayard, son regard morne et maussade. « *Blackward* » pourrait également être traduit par « canaille ».

concernent ainsi les étrangers qui perturbent leur relation exclusive. De même, en définitive, la rivalité d'Amaranta et de Rebeca conduit au rejet de Pietro Crespi. C'est également à la lutte contre ce qui est étranger que se heurte Esternome dans *Texaco.* Sa joute héroï-comique avec le coq d'Adrienne Carmélite Lapidaille est un combat pour gagner sa place auprès d'Idoménée. En effet, au fur et à mesure que le couple se constitue, la case se transforme en un huis-clos menaçant, couvé du regard par le coq. C'est à ce moment qu'Esternome comprend que si Adrienne tolère sa présence, c'est parce qu'elle veut prendre ses yeux pour les donner à sa sœur aveugle. Cette résolution ne s'arrête évidemment pas au seul respect de la promesse sororale de faire recouvrer la vue à Idoménée : Adrienne refuse surtout que sa sœur puisse être redevable à quelqu'un d'autre qu'elle, ce qui révèle son désir de contrôle et d'appropriation. Pour rester auprès d'Idoménée, il faut donc supplanter Adrienne et son coq – image du combat et de la virilité masculine – ce qui explique leur disparition subite lors de la victoire d'Esternome :

> Mon Esternome combattit ses yeux pour les garder ouverts. Il crut voir le coq s'envoler, mais regardant mieux, il le vit à sa place. Plus tard, il ne le vit plus. Il crut entendre dans l'aube le pata pata pata des grandes ailes qui venaient, mais elles touchèrent la case puis s'éloignèrent sans fin. La paillasse d'Adrienne se vida en sifflant. Il y eut un silence tout neuf. Un étonnement où le monde renaissait. Mon Esternome sut qu'ils étaient sauvés[1].

La lutte est donc nécessaire pour s'affirmer face à une fratrie réticente à l'ouverture et au contact avec ceux qui n'en font pas partie. La préférence manifeste que les personnages accordent à l'entre-soi au détriment de l'ouverture à l'autre alimente un risque extrêmement présent dans notre corpus : la tentation incestueuse.

C. « Aimer ce qui dans l'autre a failli être soi[2] »

Cette expression de Colette Fellous nous permet d'introduire l'idée principale de cette partie, consacrée à deux cas de fusion néfaste qui peuvent apparaître dans les relations horizontales : la gémellité et le désir incestueux. Nous allons tout d'abord justifier l'étude simultanée de ces deux phénomènes et convoquer quelques références critiques, avant de revenir à leur présence dans notre corpus.

1. Gémellité et inceste : deux thèmes étroitement liés

« On n'imagine pas une histoire où deux jumeaux seraient deux individus indépendants l'un de l'autre. Et je n'en connais pas. Toute histoire de jumeaux est celle de leurs rapports,

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.,* p. 239.
[2] Colette Fellous, *Frères et sœurs*, Paris, Julliard, 1992, p. 70.

histoire de couple ou bien histoire ambiguë de double[1]. » Cette affirmation de René Zazzo met en avant, nous semble-t-il, l'élément qui justifie le traitement commun de la gémellité et du désir incestueux. Les deux phénomènes reposent sur l'image du double, à partir d'une référence commune au mythe platonicien de l'androgyne, selon lequel les êtres humains étaient originellement composés de deux parties parfaitement complémentaires, jusqu'à ce que la punition divine les condamne à être coupés en deux, chacun demeurant dès lors à la recherche de sa moitié mâle, femelle ou androgyne. D'après Jean Libis, une interférence se produit effectivement entre l'inceste, la gémellité et l'androgynie :

> il se peut même que la gémellité et l'inceste constituent des métamorphoses possibles de l'androgynie, toutes ces figures devenant alors réversibles les unes dans les autres et exprimant le même désir secret de retour à quelque unité perdue[2].

Cet emboîtement le conduit alors à affirmer que « le thème de l'inceste contient virtuellement celui de la Gémellité[3] ».

Figures du mauvais sort ou figures célestes, les jumeaux suscitent à la fois terreur et vénération ; aussi de nombreuses disciplines se sont-elles intéressées aux caractéristiques de la gémellité. En 1932, dans l'essai *Don Juan et le double,* Otto Rank affirme l'existence d'un tabou des jumeaux chez un certain nombre de peuples primitifs, et inversement, dans les sociétés civilisées, celle d'un culte fondé sur la conception dualiste de l'âme – l'un des jumeaux serait mortel et l'autre immortel. Hye-Ja Lee rappelle également que

> selon l'ethnologie, les jumeaux sont considérés comme des enfants tombés du ciel, en relation privilégiée avec les phénomènes météorologiques dont dépendent la pluie et le beau temps, et sont ainsi doués d'une dimension surhumaine[4].

D'après Mathieu René Sanvee, leur statut « oscille entre identité personnelle et identité mythique[5] ». L'inquiétude qu'ils suscitent est liée à leur ressemblance ainsi qu'à leur simultanéité : « Deux individus surgissent, c'est un fait, là où un seul est attendu[6]. » Il y a donc d'emblée une concurrence inévitable entre les deux jumeaux – et même, d'après René Girard, entre les consanguins qui se ressemblent – ce qui réactive le conflit mythique des frères ennemis.

[1] René Zazzo, *Le paradoxe des jumeaux*, Paris, Stock, 1984, p. 131.
[2] Jean Libis, *Le mythe de l'androgyne*, Paris, Berg, coll. « L'île verte », 1980, p. 201.
[3] *Ibid.*, p. 206.
[4] Hye-Ja Lee, « Le rejet et l'attraction chez les jumeaux dans *Les Météores* de M. Tournier et *Les enfants nés en double* de Shyn Sang-Ung », in Florence Godeau et Wladimir Troubetzkoy (dir.), *Fratries, op. cit.,* p. 466.
[5] Mathieu René Sanvee, « Gémellité : la singularité d'un destin ». *Ibid.*, p. 473.
[6] René Girard, *La Violence et le Sacré, op. cit*., p. 88.

2. Jumeaux et jumelles : des moitiés incomplètes

Dans notre corpus romanesque, les jumeaux n'apparaissent pas comme des figures maléfiques annonciatrices de mort. Certes, dans *Cien años de soledad*, la petite Remedios meurt en couches, « empoisonnée par son propre sang avec une paire de jumeaux au travers du ventre[1] », mais le traitement narratif de l'épisode s'attarde moins sur la source de l'accident que sur la *« crisis de conciencia »* qu'il suscite chez Amaranta, qui, nous l'avons vu plus haut, se sent coupable. En revanche, la relation gémellaire de Bayard et John Sartoris, d'Idoménée et Adrienne dans *Texaco*, ainsi que d'Aureliano Segundo et José Arcadio Segundo entraîne indéniablement des perturbations dont les retombées sont variables, pouvant aller du dérèglement du réel au désir de fusion néfaste du jumeau avec son double.

Du fait de leur ressemblance, les jumeaux ébranlent les certitudes et les acquis, inquiètent le sens et le savoir : l'œil est susceptible de les confondre et eux-mêmes peuvent en jouer. Aureliano Segundo et José Arcadio Segundo sont par exemple soupçonnés d'avoir définitivement brouillé les pistes :

> Au cours de leur enfance, ils étaient si ressemblants et si remuants que Sainte Sophie de la Piété elle-même ne parvenait pas à les distinguer. Le jour de leur baptême, Amaranta leur passa des bracelets portant leur nom respectif et les habilla de vêtements de différentes couleurs, marqués aux initiales de chacun, mais lorsqu'ils commencèrent d'aller en classe, ils choisirent d'échanger leurs effets et leurs bracelets et de s'appeler mutuellement du nom de l'autre. Le maître d'école, Melchor Escalona, habitué à reconnaître José Arcadio le Second à sa chemise verte, ne sut plus à quel saint se vouer quand il découvrit que celui-ci portait le bracelet d'Aureliano le Second, lequel disait pourtant s'appeler Aureliano le Second bien qu'il portât la chemise blanche et le bracelet gravé au nom de José Arcadio le Second. Désormais, il était impossible de savoir avec certitude qui était qui. Même lorsqu'ils grandirent et que la vie les rendit différents, Ursula continua à se demander s'ils ne s'étaient pas eux-mêmes trompés à un moment ou à un autre de l'imbroglio qu'ils s'étaient amusés à créer, et n'étaient pas restés intervertis pour toujours[2].

Le principe de répétition à l'œuvre dans l'écriture de ce passage reproduit le *« juego de confusiones »* engendré par la facétie des jumeaux : le brouillage est avant tout ludique, mais le rétablissement de la vérité s'avère impossible.

Le choc de la ressemblance est également raconté dans *Texaco*. Lorsqu'Esternome franchit pour la première fois le seuil de la case d'Adrienne – qu'il suit désespérément parce

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 110 / *Cien años de soledad, op. cit.,* p. 106-107 : « […] envenenada por su propia sangre con un par de gemelos atravesados en el vientre ».

[2] *Ibid.*, p. 210-211 / *Ibid.*, p. 211-212 : « Fueron tan parecidos y traviesos durante la infancia que ni la propia Santa Sofía de la Piedad podía distinguirlos. El día del bautismo, Amaranta les puso esclavas con sus respectivos nombres y los vistió con ropas de colores distintos marcadas con las iniciales de cada uno, pero cuando empezaron a asistir a la escuela optaron por cambiarse la ropa y las esclavas y por llamarse ellos mismos con los nombres cruzados. El maestro Melchor Escalona, acostumbrado a conocer a José Arcadio Segundo por la camisa verde, perdió los estribos cuando descubrió que este tenía la esclava de Aureliano Segundo, y que el otro decía llamarse, sin embargo, Aureliano Segundo, a pesar de que tenía la camisa blanca y la esclava marcada con el nombre de José Arcadio Segundo. Desde entonces no se sabía con certeza quién era quién. Aun cuando crecieron y la vida los hizo diferentes, Úrsula seguía preguntándose si ellos mismos no habrían cometido un error en algún momento de su intrincado juego de confusiones, y habían quedado cambiados para siempre. »

qu'elle distribue de la nourriture –, sa stupeur face à ce qu'il voit, « pas *une* mais *deux* Adrienne Carmélite Lapidaille[1]», s'exprime effectivement par l'impression d'un dédoublement hallucinatoire : « *Mon dieu, qu'est-ce que mes yeux voient là ? La personne fait double-six*[2]. » La ressemblance des jumeaux peut donc déjà susciter le rire comme l'effroi, semer un doute fantaisiste ou troublant.

En outre, nous pouvons remarquer que les jumeaux se situent au cœur de l'intrigue romanesque, ce qui justifie une analyse approfondie dans cette réflexion consacrée aux relations horizontales. Bien que le projet initial de Faulkner, *Flags in the Dust*, ait été largement remanié, nous pouvons observer – grâce à l'édition française de la Pléiade qui propose dans son appareil critique une retranscription du début du manuscrit initial – que les jumeaux apparaissent immédiatement dans la diégèse :

> Bayard et Evelyn Sartoris étaient jumeaux. Jamais deux Sartoris n'avaient été unis par un sentiment qui fût plus proche de l'affection. Au détriment de leur éducation, ils passèrent ensemble toutes leurs années de lycée, après quoi on jugea préférable de les séparer pour leurs études supérieures[3].

Quelques menus changements apparaissent par rapport à *Sartoris* : outre le prénom initial du personnage de John, nous observons en effet que le narrateur prend en charge la présentation des jumeaux, tandis que dans *Sartoris*, c'est Miss Jenny qui se remémore leur adolescence. Le texte définitif dramatise la relation de ces deux frères : en faisant commencer le récit après la mort de John, il présente d'emblée les jumeaux comme un duo brisé et condamne Bayard à survivre sans sa moitié. Cette situation explique en partie le comportement autodestructeur de ce dernier, oscillant en permanence entre une grande violence et l'illusion ponctuelle d'un apaisement ; en outre, la comparaison récurrente de ce personnage avec un oiseau de proie symbolise le danger qu'il représente pour les autres et pour lui-même.

De fait, Bayard manifeste son impuissance face au travail de deuil. La plupart du temps, ce sont les souvenirs de John qui sont les causes de ses brusques changements de comportement ainsi que les révélateurs de toute la violence qu'il refoule. Rares sont les moments où il se confronte à sa douleur, comme cela se produit ici, devant les affaires de John, avant de les brûler :

> Toujours à genoux, il retira ces objets un à un et les étala sur le plancher. Il saisit de nouveau la veste de chasse dont l'âcre odeur de renfermé lui monta aux narines avec un souvenir de chaleur et de vie. « Johnny, murmura-t-il, Johnny. » Soudain, il éleva la veste vers son visage, puis il s'arrêta brusquement à mi-chemin en jetant un rapide coup d'œil par-dessus son épaule. Mais aussitôt il se

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 216.
[2] *Ibid.*
[3] William Faulkner, « Notes et variantes », in *Sartoris, op. cit*., p. 1110.

> reprit, détourna la tête, acheva son geste, appuya son visage contre le vêtement, sans honte, sans hésitation, et resta ainsi à genoux un instant[1].

Cette scène est remarquable par son caractère d'exception dans la diégèse : il s'agit pratiquement du seul moment où ce personnage renonce à son mouvement incessant de vitesse et d'action pour se laisser immerger par ses sentiments. Sa dureté habituelle montre, comme pour Amaranta dans *Cien años de soledad*, que c'est un sentiment de culpabilité qui l'empêche de faire son deuil : Bayard se reproche de n'avoir pu empêcher la mort de son frère et s'accuse de vivre malgré sa disparition. En outre, il semble que tout son entourage – les Sartoris, les domestiques et même la famille MacCallum – alimente ses remords en édifiant une image positive, familière et solaire du frère disparu. Or, le récit du deuil se fait nécessairement du point de vue des vivants, donc du point de vue de Bayard ; comme le résume bien André Bleikasten, « Johnny est son double héroïque, le frère aimé, admiré et jalousé dont il est le coupable survivant[2] ». Dès lors, son comportement autodestructeur s'éclaire : Bayard cherche à s'ôter la vie pour ne plus s'accuser d'exister malgré la mort son jumeau ; il finit par y parvenir en accomplissant de son plein gré le même saut aérien que lui, à une année d'intervalle.

Nos romans exploitent pleinement le lien surnaturel qui relie les jumeaux et les jumelles. De même qu'Aureliano Segundo et José Arcadio Segundo, qui meurent au même moment et redeviennent identiques dans leur cercueil, Adrienne et Idoménée sont « liées du mystère des jumelles[3] » : Adrienne s'occupe de sa sœur parce que son existence est rattachée à la sienne. Marie-Sophie interprète en effet ses soins comme un geste de rédemption personnelle, car « en rendant à Idoménée la lumière de ses yeux, l'Adrienne se restituerait une clarté à elle-même[4] ». En dehors de leur lien gémellaire, elles sont pourtant aux antipodes l'une de l'autre. Le récit semble en effet utiliser la cécité d'Idoménée pour répartir l'ombre et la lumière entre elles : « en guise d'yeux, [Adrienne] posait sur le monde deux lumières sans tendresse qui signalaient qu'en elle personne ne rigolait[5]. » Au contraire, l'opacité dans laquelle évolue Idoménée est imprégnée d'autres qualités sensorielles, comme si toute la sensibilité qui fait défaut chez sa jumelle avait été amassée en elle :

---

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 197 / *Sartoris, op. cit*., p. 178 : « Still kneeling, he lifted the objects out one by one and laid them on the floor. He picked up the coat again, and its fading, stale acridity drifted in his nostrils with an intimation of life and of warmth. "Johnny," he whispered, "Johnny". Suddenly he raised the garment toward his face but halted it as sharply, and with the coat half raised he looked swiftly over his shoulder. But immediately he recovered himself and turned his head and lifted the garment and laid his face against it, defiantly and deliberately, and knelt so for a time. »
[2] André Bleikasten, *Parcours de Faulkner, op. cit*., p. 46.
[3] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 234.
[4] *Ibid*.
[5] *Ibid.*, p. 211.

> « Et l'Idoménée sans yeux l'écoutait comme seuls savent écouter les aveugles. Elle le touchait. Elle lui prenait les mains, riait de ses bêtises de vieux-corps. Lui, se trouva une vigueur, pas une arrière-jeunesse mais une sorte de sursaut. Il se mit à la regarder, à la sentir, à percevoir le trouble de sa chaleur. A se rendre compte que l'Idoménée à yeux koklis était surtout une femme[1]. »

L'impact de la gémellité diffère donc d'un roman à l'autre, mais il révèle à chaque fois l'existence d'un lien indéfectible et inexplicable. Même lorsqu'il est oublié, comme c'est le cas dans *Texaco*, ce dernier se manifeste une dernière fois au moment de la mort : la réapparition du coq d'Adrienne, qui vient s'écraser aux pieds d'Idoménée « dans un soupir de femme[2] », annonce ainsi la dernière heure des jumelles.

3. De la gémellité au désir incestueux

Lors de la scène de chasse que nous avons évoquée précédemment, le souvenir de John plonge à nouveau Bayard Sartoris dans une sombre mélancolie contre laquelle Narcissa est impuissante : « à la lueur jaune du foyer de leur chambre, elle se serrait contre lui ou pleurait silencieusement dans l'obscurité, couchée près de ce corps inerte, avec un fantôme entre eux deux[3]. » L'adjectif *« rigid »* assimile Bayard à un corps déjà mort. Quant au fantôme, c'est évidemment celui de John ; sa présence dans le lit, entre les deux époux, donne un nouvel éclairage à la relation déjà complexe entre les deux frères ; elle invite à poursuivre la réflexion en passant de la gémellité au désir incestueux, latent ou manifeste. Ce dernier apparaît comme le dysfonctionnement le plus important des relations familiales, celui qui aggrave le plus la crise familiale. Nous commencerons là encore par quelques références critiques sur l'inceste dont nous n'étudierons ici que la dimension horizontale[4].

L'adjectif latin *incestus* désigne ce qui est sacrilège, une impureté à laquelle répond nécessairement une interdiction. La théorie de la prohibition de l'inceste la plus connue demeure celle de Claude Lévi-Strauss, développée dans bon nombre de ses ouvrages, notamment dans *Les structures élémentaires de la parenté*. En s'appuyant sur le principe de réciprocité qu'il emprunte à Marcel Mauss, Lévi-Strauss fait de l'exogamie et de la prohibition de l'inceste une règle d'origine purement sociale, constituant « la démarche fondamentale qui permet d'accomplir le passage de la nature à la culture[5] ». La notion d'échange réciproque lui permet de formuler la définition suivante : « la prohibition de

---

[1] *Ibid.*, p. 217.
[2] *Ibid.*, p. 251.
[3] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.,* p. 272 / *Sartoris, op. cit*., p. 240 : « […] in the yellow firelight of their room she would cling to him, or lie crying quietly in the darkness beside his rigid body, with a ghost between them. »
[4] La dimension verticale sera étudiée dans la deuxième partie de ce chapitre.
[5] Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton, coll. « Maison des sciences de l'homme », 1967, p. 29.

l'inceste est moins une règle qui interdit d'épouser mère, sœur ou fille, qu'une règle qui oblige à donner mère, sœur ou fille à autrui. C'est la règle du don par excellence[1]. »

Bien que certains aspects de la thèse de Lévi-Strauss soient aujourd'hui remis en question, Françoise Héritier en reconnaît la justesse générale : si l'union se réduit au cercle biologique, la famille se prive effectivement du bénéfice économique et social que permet l'élargissement par l'alliance exogamique. En outre, Françoise Héritier propose de compléter cette théorie en rendant compte de ce qu'elle appelle « l'inceste du deuxième type » : elle désigne par là un inceste indirect, constitué non plus de l'union de deux consanguins, mais de l'union successive avec deux consanguins – deux sœurs ou une mère et une fille par exemple. De là, elle propose une redéfinition de l'interdiction, fondée sur les catégories de l'identique et du différent, affirmant que « la prohibition de l'inceste n'est rien d'autre qu'une séparation du même, de l'identique, dont le cumul, au contraire, est redouté comme néfaste[2] ».

Cette reformulation nous semble particulièrement intéressante pour notre étude. En effet, les schémas incestueux que nous pouvons observer ne se produisent pas toujours entre deux consanguins. Dans *Cien años de soledad,* comme nous l'avons indiqué précédemment, le mariage de José Arcadio et Rebeca est considéré par la famille comme une union incestueuse alors que les époux ne sont pas consanguins ; il s'agit d'un inceste figuré, d'une prohibition sociale qui imite la loi fondée sur le sang. Josefina Ludmer rappelle d'ailleurs qu'avant le mariage, ce couple n'avait pas de véritable relation familiale – ils ne se sont jamais vraiment sentis frère et sœur – puisque José Arcadio était déjà parti au moment de l'arrivée de Rebeca. Autrement dit, « leur alliance est incestueuse seulement du point de vue du nom[3] » – et de la morale familiale.

Notons également que dans notre corpus, le désir incestueux importe autant que sa satisfaction, dans la mesure où l'inceste horizontal n'est véritablement accompli que dans *Cien años de soledad*. Le motif se décline néanmoins de différentes façons, ce qui invite à distinguer plusieurs cas de figure : les désirs incestueux latents ou manifestes ; les incestes sexuels consommés ; enfin, les incestes « sociaux » – nous reprenons ici une notion proposée par Josefina Ludmer à propos des personnages de Gabriel García Márquez[4]. Dans les pages qui suivent, il ne sera donc pas question de *Texaco*, puisque ce roman ne contient aucune

[1] *Ibid.*, p. 552.
[2] Françoise Héritier, « Présentation », in Françoise Héritier, Boris Cyrulnik, Aldo Naouri, *De l'inceste,* Paris, Odile Jacob, 2010, p. 10-11.
[3] « […] su alianza es incestuosa solo en relación con el nombre y no con la función. » Josefina Ludmer, *Cien años de soledad : una interpretación, op. cit*., p. 19. Nous traduisons.
[4] *Ibid*., p. 19-20.

forme d'inceste horizontal, l'arbre généalogique des Laborieux ne contenant aucune relation collatérale autre que celle des jumelles Idoménée et Adrienne.

a. Désirs incestueux

Qu'il soit manifeste ou latent, le désir incestueux apparaît dans nos romans comme un véritable dysfonctionnement qui entrave les relations que l'individu familial entretient avec les personnes extérieures à son cercle familial. En effet, la préférence accordée à un membre de sa famille plutôt qu'à un individu extérieur provoque un enfermement de la famille sur elle-même qui empêche son développement et son ouverture au monde. Le désir incestueux peut également cristalliser d'autres sentiments tels que la nostalgie ou la peur.

Dans *La eternidad del instante*, Mo Ying et sa sœur cadette Xue sont l'exemple d'un désir incestueux implicite, latent, ou du moins qui se perçoit mieux dans la suite du parcours du héros. Leur relation débute par la jalousie classique de l'aîné face au nouveau-né :

> Mo Ying comprit qu'on l'avait détrôné, plus personne pour entendre ses pleurnichements, il n'occuperait plus le trône, au moins pour un bout de temps. On appela sa petite sœur Xue Ying et, malgré ses mines et sa jalousie devant le bébé, Mo fut enchanté par ce visage froissé, cette bouche édentée, ces cheveux hérissés dans toutes les directions sur ce crâne rougi et ces mains joueuses comme des pinces de scorpion. Et quand il l'embrassait, c'était comme s'il embrassait un petit animal sans défense[1].

L'hypothétique désir incestueux apparaît des années plus tard, lors d'une dispute que nous avons déjà évoquée : l'affrontement physique et verbal du frère et de la sœur, puis leur réconciliation révèlent une attraction sexuelle latente, mais réciproque. Xue fait d'ailleurs à son frère une confidence ambiguë : « tu es bien plus que mon frère maintenant. Tu es devenu mon meilleur paysage, un horizon dessiné avec un caillot de mon sang[2]. » Symbolisé ici par la mention du sang de la sœur, le débordement de la relation fraternelle apparaît comme une invitation à déchiffrer cet étonnant serment, même si jusque-là, la tentation incestueuse demeure de l'ordre de l'interprétation subjective.

En revanche, il semble que la rencontre avec la jeune Sueño Azul, qui se produit au début du voyage de Mo Ying, permette de donner du poids à cette hypothèse. En effet, c'est avec elle que le jeune homme connaît sa première expérience sexuelle. Or, non seulement elle est comparée, physiquement et moralement, à Xue, mais c'est également l'image des « *hermanos*

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.,* p. 57 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 55 : « Mo Ying comprendió que le habían destronado, pocos reparaban en sus lloriqueos, ya no ocuparía el trono, al menos por un buen tiempo. A su hermanita la llamaron Xue Ying, y pese a su remilgada actitud ante ella, cuyo origen eran los celos que sentía hacia la recién nacida, a Mo le encantó la cara estrujada y la boca desdentada, los pelos erizados esparcidos hacia todas direcciones desde el enrojecido cráneo, las manos juguetonas al aire, semejantes a pinzas de alacranes. Y cuando la besaba, lo hacía como si besara a un animalito indefenso. »

[2] *Ibid.*, p. 99 / *Ibid.*, p. 95 : « Ya eres más que mi hermano. Te he convertido en mi mejor paisaje, un horizonte dibujado con un coágulo de mi sangre. »

siameses[1] » (les « frères siamois »), qui est employée pour décrire leur dernière étreinte, ce qui fait de la jeune fille le double de la sœur de son amant. Sans forcer l'interprétation, nous pouvons alors suggérer que le désir incestueux latent s'explique, dans ce roman, par la supériorité physique et morale de la sœur, retrouvée à travers Sueño Azul et qui, par métonymie, désigne la femme chinoise, par opposition aux autres femmes que le personnage rencontrera en terre américaine.

Le désir incestueux est donc, dans ce cas de figure, étroitement lié à la nostalgie de la terre natale, sa culture, ses valeurs. En ce sens, *La eternidad del instante* est conforme à une réalité caribéenne. En effet, de nombreuses familles chinoises installées depuis la fin du XIX^e^ siècle sur les terres et les îles de la Grande Caraïbe ont fait le choix résolu de l'endogamie raciale, quitte à pratiquer des unions au sein de mêmes familles. Le roman de Zoé Valdés n'en donne pas d'exemple, mais nous pouvons nous référer aux stratégies familiales que décrit Raphaël Confiant dans *Case à Chine*.

Avec Narcissa et Horace Benbow, c'est également l'image idéalisée de la pureté sororale qui est au cœur de la tentation incestueuse, comme nous avons commencé à le voir avec, d'une part, l'opposition entre Narcissa et Belle Mitchell, et d'autre part, l'animosité dont fait preuve Horace à l'égard de Bayard. Mais dans *Sartoris*, le désir est bien plus explicite que dans le roman de Zoé Valdés. En outre, cette situation entre en écho avec d'autres textes faulknériens suivant de quelques années à peine la publication de *Sartoris* : *The Sound and The Fury* (1929), *As I Lay Diying* (1930) et *Absalom, Absalom !* (1936). Comme celle qui relie Caddy et Quentin Compson, la relation de Narcissa et Horace s'avère extrêmement polyvalente, ce qui rend possible l'émergence du désir incestueux : les sœurs jouent à la fois le rôle de mère, de fille et d'amantes auprès de leur frère. Une remarque de Miss Jenny nous met en effet sur la voie dès le début de *Sartoris* : « Pourquoi ne pas vous marier et laisser ce grand gosse se débrouiller un peu tout seul[2] ? » Cette question ironique vise juste, dans la mesure où Narcissa traite véritablement son frère aîné comme un enfant – *« baby »* est plus explicite que l'expression proposée dans la traduction française.

En outre, deux scènes décrivent particulièrement bien l'ambiguïté de cette relation faite de tendresse à la fois filiale et amoureuse. La première se situe au moment de leurs retrouvailles très intimes à la gare :

> […] À sa voix, il se retourna, sortit complètement de son rêve, la prit dans ses bras, la souleva de terre, la baisa sur la bouche.

[1] *Ibid*., p. 210 / *Ibid.*, p. 200. La jeune fille appelle également Mo Ying « *hermano mío* ».
[2] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 32 / *Sartoris, op. cit*., p. 43 : « Why don't you get married, and let that baby look after himself for a while ? »

> « Chère Narcy ! » dit-il en l'embrassant de nouveau. Puis il la reposa à terre et lui caressa la figure comme eût fait un enfant. « Chère Narcy ! » répéta-t-il en lui effleurant la figure de ses doigts fins et spatulés, la contemplant comme s'il buvait des yeux cette immuable sérénité[1].

La description du frère, *« drinking »* – absorbant ce qui caractérise sa sœur tout au long du roman – constitue une synthèse de ce qui sera développé par la suite. En effet, ce contact physique mêlant les gestes d'enfants et ceux des amants, la familiarité intime et la contemplation amoureuse, traduit bien la nature des rapports de Narcissa et Horace.

Dans la quatrième partie du roman, une autre scène décrit la portée de cette relation en montrant le frère et la sœur non plus seuls, mais en société. Il s'agit du repas de Thanksgiving qui se déroule chez les Sartoris. Mariée depuis peu, Narcissa vit désormais dans la maison de sa belle-famille. Au cours du dîner, alors que tous deux demeurent passifs et silencieux au milieu des conversations, les mains de Narcissa et d'Horace se cherchent sous la table. L'audace de ce geste révèle aussi bien l'indifférence du frère et de la sœur à l'égard des autres que le lien immuable qui les unit, plus fort que celui du mariage. La dimension incestueuse de cette relation trouve son accomplissement symbolique en Benbow Sartoris, l'enfant de Narcissa et de Bayard qui porte en guise de prénom le nom de famille de sa mère – et donc celui d'Horace. En plus de rompre avec la transmission traditionnelle des prénoms qui est d'usage chez les Sartoris, Narcissa place ainsi son frère au rang de géniteur de son fils au même titre que Bayard – ce qui fait de lui un époux symbolique.

Ce désir incestueux s'interprète de plusieurs façons. Certains critiques, comme Philip Coben, y lisent la preuve de l'emprise sororale : « Narcissa a clairement émasculé Horace en le traitant comme un enfant, un rôle qu'Horace assume volontairement[2]. » Cette suggestion peut être complétée par l'onomastique du prénom « Narcissa » ; en outre, par sa lecture de Byron et son goût pour la verrerie, Horace incarne un idéal romantique qui pourrait le conduire à former avec sa sœur un couple absent au monde, voire « narcissique ». Dans cette perspective, l'inceste pourrait suggérer « la possibilité de revenir à une forme d'innocence originelle et de voir dans le monde terrestre un reflet du monde édénique[3]. » Cependant, le désir incestueux d'Horace est également le symptôme de diverses lacunes, notamment l'absence de mère, que Narcissa a décidé explicitement de remplacer, « enveloppa[nt] le frère

---

[1] *Ibid.*, p. 148 / *Ibid.*, p. 139 : « He turned at her voice and came completely from out his distraction and swept her up in his arms until her feet were off the ground, and kissed her on the mouth.
"Dear old Narcy," he said, kissing her again. Then he set her down and stroked his hands on her face, as a child would. "Dear old Narcy," he repeated, touching her face with his fine spatulate hands, gazing at her as though he were drinking that constant serenity of hers through his eyes. »

[2] « […] Narcissa has clearly emasculated Horace by treating him as a child, a role Horace willingly assumes. » « Philip Coben, « The last Sartoris : Benbow Sartoris's Birth in "Flags in the dust" », *The Southern Literary Journal*, Vol. 18, No1 (Fall, 1985), p. 32. Nous traduisons.

[3] Cécile Hussherr, « Familles romantique et victorienne : avatars du schéma génésiaque de l'inceste », in Florence Godeau et Wladimir Troubetzkoy (dir.), *Fratries, op. cit.,* p. 98.

et le père de sa tendresse et de son autorité[1] ». Ce manque initial rapproche Horace du personnage de Bayard, lui aussi orphelin avant d'être privé de son frère, ce qui réactive le lien entre le désir incestueux et la gémellité ; selon André Bleikasten, la fascination morbide de l'un correspond à l'affection incestueuse de l'autre[2].

b. Incestes consommés

Dans toute l'œuvre de Faulkner, on ne compte en définitive qu'un inceste consommé. En abordant ce sujet sous l'angle du fantasme plutôt que de son accomplissement, le romancier s'éloigne quelque peu de la réalité de son époque. En effet, l'inceste – surtout entre frères et sœurs – est une réalité de la société sudiste depuis le XVII^{e} siècle ; même après la mort de Faulkner, bien que des lois prohibitives aient été mises en place aux États-Unis, le Sud reste une région particulièrement tolérante à ce sujet. Cette propension à l'union entre membres d'une même famille, surtout dans celles appartenant à la haute société telles que les Sartoris, s'explique par le souci de préserver son sang, son nom et sa lignée, « le sudiste préférant les dangers de la consanguinité à ceux d'un mariage socialement inférieur[3]. » Une telle préoccupation entre pleinement en écho avec l'attitude de plusieurs personnages faulknériens, qui privilégient l'isolement dans l'entre-soi à la perpétuation de la lignée par la contraction d'une alliance extérieure.

La même observation peut se faire dans la province de la Guajira, d'où provient Gabriel García Márquez ; ses grands-parents maternels sont eux-mêmes cousins germains, et il semble que pour leur entourage, l'origine sociale des époux prime sur les considérations biologiques. Cependant, le romancier fait le choix de donner à ses personnages principaux la conscience du danger que peut représenter une union incestueuse, tout en la rendant impossible à éviter. Effectivement, *Cien años de soledad* débute et s'achève par un inceste horizontal. Le premier unit les cousins germains José Arcadio Buendía et Úrsula Iguarán, qui sont conscients de la menace qui plane sur eux mais qui ne peuvent apparemment y échapper, puisqu'il était prédit « depuis leur venue au monde qu'ils deviendraient mari et femme[4] ». De fait, les époux ne se préoccupent guère de la prohibition en elle-même : le véritable obstacle qui pousse Úrsula à ne pas consommer le mariage demeure le châtiment d'engendrer une descendance monstrueuse, tandis que José Arcadio « réso[ut] le problème en une simple

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 165 / *Sartoris, op. cit*., p. 152 : « […] she cajoled and commanded the other two ».
[2] Voir à ce sujet la section « Masques et miroirs », in André Bleikasten, *Parcours de Faulkner, op. cit*.
[3] Gwendolyne Chabrier, *William Faulkner*. *La saga de la famille sudiste, op. cit.,* p. 194.
[4] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude*, *op. cit*., p. 37 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 30 : « Aunque su matrimonio era previsible desde que vinieron al mundo […] ».

phrase : « Peu m'importe d'avoir des petits cochons, pourvu qu'ils parlent[1]. » » Une fois l'inceste consommé et les enfants – dépourvus de tare – engendrés, Úrsula va néanmoins rappeler sans cesse à sa descendance le châtiment réservé aux incestueux. Elle s'inquiète notamment du danger que peut représenter Remedios-la-belle lors de la venue des dix-sept fils du colonel Aureliano Buendía : « Ouvre bien les yeux, la prévint-elle. Avec n'importe lequel de ceux-là, les enfants te sortiront du ventre avec une queue de cochon[2]. »

Dépourvu de conséquences immédiates, l'inceste initial revêt donc surtout une dimension fondatrice, puisque la désobéissance et le meurtre qui s'en suit sont à l'origine de la création de Macondo ; en cela, José Arcadio et Úrsula s'inscrivent dans la lignée des grands récits qui narrent la genèse d'un lieu. Inversement, l'inceste qui clôt *Cien años de soledad* précipite la destruction de l'univers des Buendía. Bien qu'Amaranta Úrsula soit la tante d'Aureliano Babilonia, on peut évoquer leur union parmi les relations horizontales. En effet, étant à peu près du même âge, ils ont été élevés ensemble durant leur enfance ; aussi Amaranta Úrsula a-t-elle bien davantage été une sœur adoptive pour son neveu qu'une tante. Dans ce cas de figure, l'inceste se double d'un adultère, puisqu'Amaranta Úrsula est mariée à un Belge nommé Gaston. Tel qu'elle est décrite dans le récit, son infidélité conjugale n'a rien d'un caprice : il s'agit pour elle d'une lutte impuissante face à la force implacable de son destin. C'est ce que suggère la description de sa première relation sexuelle avec son neveu :

> lorsqu'elle voulut réagir, effrayée par ce qu'elle-même avait rendu possible, il était déjà trop tard. Un choc énorme l'immobilisa en son centre de gravité, l'ensemença sur place, et sa volonté défensive fut réduite à rien par l'irrésistible appétit de connaître quels étaient ces sifflements orangés et ces sphères invisibles qui l'attendaient de l'autre côté de la mort[3].

García Márquez reprend ici le *topos* du péché originel mis en place dès l'incipit du roman : le passage cité insiste nettement sur l'entrelacement de la faute et de l'ignorance, ainsi que sur la relation de causalité qui associe la soif de connaissance et la « mort annoncée[4] ». La principale différence entre cet inceste final et celui qui ouvre *Cien años de soledad* réside effectivement dans le secret de la naissance d'Aureliano Babilonia. Cependant, sans savoir exactement ce qu'ils sont l'un pour l'autre, les deux amants ont la certitude d'avoir un lien de parenté, ce qui ne les empêche pas de s'unir. D'après Caroline Lepage, la

---

[1] *Ibid.* / *Ibid.* : « […] resolvió el problema con una sola frase: "No me importa tener cochinitos, siempre que puedan hablar." »
[2] *Ibid.,* p. 263 / *Ibid*., p. 265 : « Abre bien los ojos, la previno. Con cualquiera de ellos, los hijos te saldrán con cola de puerco. »
[3] *Ibid.*, p. 441 / *Ibid*., p. 450 : « […] y cuando trató de reaccionar, asustada de lo que ella misma había hecho posible, ya era demasiado tarde. Una conmoción descomunal la inmovilizó en su centro de gravedad, la sembró en su sitio, y su voluntad defensiva fue demolida por la ansiedad irresistible de descubrir qué eran los silbos anaranjados y los globos invisibles que la esperaban al otro lado de la muerte. »
[4] Nous empruntons cette expression à un autre titre de l'auteur : *Chronique d'une mort annoncée – Crónica de una muerta anunciada*.

tante et le neveu sont donc, à ce titre, doublement trompeurs : non seulement ils dupent Gaston, mais ils se dupent aussi eux-mêmes consciemment en adhérant à « la version de la corbeille », qui fait d'Aureliano Babilonia un enfant trouvé, un étranger, plutôt qu'un Buendía illégitime[1].

Amaranta Úrsula et Aureliano Babilonia font donc l'expérience de la fusion et de l'enfermement provoqués par l'inceste. Coupés du monde, « ils se métamorphosaient en un être unique et s'intégraient chaque jour davantage à la solitude d'une maison à laquelle il ne manquait qu'un dernier souffle pour s'écrouler[2]. » L'inceste final, qui donne le coup de grâce à la lignée en même temps qu'au village de Macondo, représente les conséquences de l'endogamie et du cloisonnement des Buendía. Il symbolise le « destin d'une famille perpétuellement nourrie d'elle-même, sur elle-même, en elle-même et pour elle-même, pendant cent ans d'isolement entre soi… dans le rejet systématique de ce qui n'est pas elle[3]. »

c. Incestes sociaux

Chez Gabriel García Márquez, la dramatisation de ce motif provient également du fait que les couples incestueux sont les seuls à connaître un véritable amour réciproque ; cette observation est commune au dernier cas de figure, celui des incestes dits « sociaux ». Nous empruntons cette expression à Josefina Ludmer, qui l'emploie pour décrire l'interdit que bravent Meme Buendía et Mauricio Babilonia. Dans la désobéissance que constitue leur union, l'enjeu ne réside pas dans la consanguinité ; c'est la différence de statut social entre les deux amants qui en fait une faute ou un sacrilège, Mauricio Babilonia n'étant qu'un apprenti mécanicien employé dans la compagnie bananière. Or, justement, la prohibition d'une union exogamique pour des raisons culturelles et sociales nous semble tout à fait révélatrice de l'endogamie propice à l'inceste dans laquelle demeurent les Buendía, alors même qu'ils croient se prémunir de l'inceste. Autrement dit, ce dysfonctionnement qu'est l'inceste horizontal est provoqué par la famille elle-même, dans la mesure où elle le facilite, en rejetant l'autre à cause de sa différence, de son statut d'étranger[4]. Parmi les principaux responsables

[1] Voir Caroline Lepage, *L'univers de Gabriel García Márquez*, Paris, Ellipses, 2008, p. 62.
[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 453 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 463 : « […] se iban convirtiendo en un ser único, se integraban cada vez más en la soledad de una casa a la que solo le hacía falta un último soplo para derrumbarse. »
[3] Caroline Lepage, *L'univers de Gabriel García Márquez, op. cit*., p. 60.
[4] Suzanne J. Levine propose également l'hypothèse suivante : « Les origines de Rebecca sont mystérieuses, mais il est possible de penser qu'elle est juive, comme l'indique son nom, ou du moins qu'elle est d'une race étrangère. Plus tard, dans l'histoire familiales, les relations de Meme avec un étranger, Mauricio Babilonia, provoquent la désapprobation de sa mère, Fernanda. Mauricio pourrait également être un prénom d'origine sémite, si on tient compte également de son nom de famille, Babilonia. Ursula aussi bien que Fernanda, consciemment ou inconsciemment, ont essayé d'empêcher qu'un sang étranger ne pénètre dans la famille Buendía. » Suzanne Jill Levine, *El espejo hablado. Un estudio de Cien años de soledad, op. cit*., p. 119. Nous

de cette claustration à laquelle se condamne la famille, il faut alors citer en particulier la puritaine Fernanda, qui édicte des lois privilégiant les faux semblants et les secrets de famille.

En définitive, l'inceste apparaît à la fois comme un dysfonctionnement familial et comme l'aboutissement d'un idéal de préservation endogamique. Pour reprendre une affirmation de Jean Libis, « le désir incestueux véhicule la nostalgie d'une reconstruction, d'une réunification[1] ». Si elle est poursuivie, cette tentation implique nécessairement *a contrario* un rejet de ce qui est différent : celui qui pourrait ouvrir la famille au monde, l'étranger, le rival, est écarté pour mieux se replier dans l'univers rassurant de l'entre-soi. Nous pouvons dès lors achever cette réflexion en complétant ce que nous annoncions au sujet de l'absence de remarques sur le roman de Patrick Chamoiseau : si la question de l'inceste horizontal ne se pose pas dans *Texaco*, c'est peut-être aussi parce que la famille Laborieux n'a justement rien à préserver.

II. Malédiction verticale : l'échec de la parenté et de la filiation

Bien davantage que les frères et sœurs, parents et enfants sont liés par un ensemble de devoirs réciproques. Le quatrième commandement, « Honore ton père et ta mère », rappelle l'injonction du respect filial ; en retour, il incombe au couple parental de garantir la protection et le bien-être de sa progéniture. Ces premières obligations réciproques scellent les relations verticales mais ne fixent pas de règles affectives, le domaine des sentiments demeurant une affaire privée dans laquelle la loi n'intervient pas.

Cependant, l'évolution historique des relations verticales est indéniable. Les travaux de Philippe Ariès montrent par exemple l'émergence progressive d'un sentiment de l'enfance défini comme « une conscience de la particularité enfantine[2] ». À l'époque moderne et contemporaine, l'enfant n'est plus appréhendé comme un adulte en devenir, car

traduisons dans le corps du texte : « Los orígenes de Rebeca son misteriosos pero es posible pensar que sea judía, como lo indica su nombre, o al menos de una raza extranjera. Más tarde, en la historia familiar, las relaciones de Meme con un extraño, Mauricio Babilonia, encuentran la desaprobación de su madre, Fernanda. Mauricio podría ser también de origen semítico, si se tiene en cuenta el apellido Babilonia. Tanto Úrsula como Fernanda, consciente o inconscientemente, estaban tratando de impedir que entrara sangre extranjera en la familia Buendía […]. »

[1] Jean Libis, *Le mythe de l'androgyne, op. cit*., p. 204.

[2] Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime, op. cit.*, p. 134.

> tout ce qui touche aux enfants et à la famille est également devenu sérieux et digne d'attention. L'enfant a pris une place centrale dans la famille, et pas seulement l'avenir de l'enfant, son futur établissement, mais sa présence et son existence nue[1].

Cette évolution a des répercussions sur la fonction de la famille : ne se contentant plus « d'être seulement une institution de droit privé pour la transmission des biens et du nom[2] », elle devient, comme le suggère Elisabeth Roudinesco, « une forteresse affective repliée sur des intérêts privés[3] ». Cette métaphore correspond tout à fait à ce qui se produit à la fin de *Sartoris*, lorsque la vie recluse de Miss Jenny et Narcissa est désormais rythmée par le mignotage de Benbow :

> L'enfant, et la placide montagne magnifiquement enturbannée qui réglait le cours de ses heures, passaient dans [la] chambre [de Miss Jenny] la plus grande partie de la journée. Il y eut bientôt aussi Narcissa elle-même. Et toutes trois restaient là, pendant des heures, absorbées et chuchotantes, s'enivrant en quelque sorte à l'envi d'une abnégation dont l'objet dormait en digérant, s'empiffrait de nouveau, et se rendormait[4].

Ici, le traitement du dernier descendant des Sartoris contraste nettement avec le manque affectif dont semblent avoir souffert les personnages des générations précédents ; c'est bien le signe d'une évolution de la mentalité au sujet de l'enfant.

Ailleurs dans notre corpus, l'articulation entre le devoir familial et les sentiments n'est pas toujours évidente. Dans *La eternidad del instante*, l'affection respectueuse de Mo Ying à l'égard de ses parents correspond en tout point à la piété filiale au sens religieux du terme ; tout le parcours du héros peut d'ailleurs se résumer à la promesse faite à sa mère de retrouver son père. De leur côté, Mei et Li Ying éduquent leur fils en respectant son rythme d'apprentissage ; d'un commun accord, lorsqu'ils l'estiment prêt, ils le confient ainsi à Meng Ting afin de « l'initier à la méditation, à la spiritualité[5] » dans la montagne, un paysage auquel l'adolescent est déjà accoutumé grâce aux dessins de sa mère.

Dans la famille Buendía, les parents assument pleinement leur rôle protecteur et nourricier. Úrsula se préoccupe de l'éducation de ses enfants : lorsqu'elle se rend compte qu'Amaranta et Rebeca ne sont plus des fillettes, elle entreprend par exemple des travaux d'agrandissement de la maison pour leur donner « un endroit convenable où recevoir[6] » ; elle fait également venir Pietro Crespi pour leur apprendre à danser au son du piano mécanique.

---

[1] *Ibid.*, p. 142.
[2] *Ibid*., p. 464.
[3] Elisabeth Roudinesco, *La famille en désordre*, Paris, Fayard, 2002, p. 131.
[4] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 339 / *Sartoris, op. cit*., p. 295-296 : « The child and the placid, gaily turbaned mountain who superintended his hours, spent most of the day in this room, and presently Narcissa herself; and the three of them would sit for rapt, murmurous hours in a sort of choral debauch of abnegation while the object of it slept digesting, waked, stoked himself anew, and slept again. »
[5] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 67 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 64 : « […] iniciarlo en la meditación, en la espiritualidad. »
[6] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 80 / *Cien años de soledad*, *op. cit.,* p. 75 : « […] un lugar digno donde recibir las visitas. »

Cette démarche est emblématique de la façon dont procèdent les Buendía, pour lesquels tout souci parental se résout à l'aide d'une solution pratique. On constate d'ailleurs que plus la famille s'enrichit, plus la relation affective entre parents et enfants recule ; c'est en effet à partir de l'essor du commerce de petits animaux en caramel d'Úrsula que les enfants en bas âge sont confiés aux domestiques indiens Cataure et Visitación.

Au contraire, dans *Texaco*, l'amour qui unit Marie-Sophie à ses parents est un sentiment manifeste et réciproque : érigée au rang de « marmaille miraculeuse[1] », celle-ci rend hommage à Esternome et Idoménée dans des pages chargées d'émotion. Or, nous l'avons vu, ces derniers ne peuvent assumer leur rôle protecteur et nourricier sans sa participation. C'est ce qu'illustre l'exemple du marché, où l'enfant accompagne sa mère :

> Idoménée m'éloignait des fritures. Elle craignait que le canari d'huile chaude ne m'écorchât les jambes. Certains jours, c'est pourtant moi qui dus m'en occuper, frire et vendre à qui voulait acheter car ses yeux n'avaient pas de constance. Ils vivaient des moments de clarté et des jours obscurcis. Elle tremblait de se voir vaciller aux abords des noirceurs. Ce n'est qu'aujourd'hui que j'en perçois le drame[2].

À partir de la fragilité maternelle, l'Informatrice compose ici une poétique de la vacillation qui a pour effet d'inverser les rôles parentaux et filiaux.

A. Défaillances parentales

L'analyse des transpositions a mis en lumière l'absence récurrente des pères dans la biographie de nos auteurs ; or, dans la fiction, les figures parentales – en particulier la figure paternelle – sont également mises à mal. La formule « *Pater semper incertus est*[3] », employée par André Bleikasten dans un article consacré à Faulkner, pourrait être appliquée à l'ensemble de notre corpus, tant les couples parentaux paraissent inaptes à s'inscrire dans le long terme d'une relation verticale.

Dans le contexte caribéen de notre étude, une mise en garde s'avère nécessaire. Il s'agit de préciser d'emblée que le traitement que nous proposons de l'absence ou de la défaillance des pères est à distinguer de celle que l'on peut observer dans les familles matrifocales. Pour expliquer la différence entre les deux situations, revenons brièvement sur le concept de matrifocalité[4]. Dans *Les lieux de la mère dans les sociétés afroaméricaines*, Fritz Gracchus

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 240.
[2] *Ibid.*, p. 248.
[3] André Bleikasten, « Fathers in Faulkner », in Robert Con Davis (dir.), *The fictional father. Lacanian readings of the Text,* Amherst, The University of Massachusetts Press, 1981, p. 115-146.
[4] Voir à ce sujet l'article de Stéphanie Mulot, « La matrifocalité caribéenne n'est pas un mirage créole », *L'Homme* [En ligne], 207-208 | 2013, p. 159-191. Disponible à l'adresse suivante (consultation le 18/06/2020) :

défend l'idée selon laquelle la matrifocalité n'est considérée comme une déviance familiale que du point de vue ethnocentrique de l'Occident. Gracchus justifie cette position en rappelant que toute organisation familiale dépend essentiellement d'un dispositif économique, politique et idéologique. De fait, la famille matrifocale est fonctionnelle dans le système de la plantation : dans les sociétés afroaméricaines, l'organisation économique éloigne l'homme de son foyer en le réduisant à l'état de force de travail, ce qui explique la supériorité en nombre de foyers nucléaires où la femme constitue le référent principal. En outre, Gracchus rappelle les caractéristiques principales de la matrifocalité : il s'agit d'« une cellule matrinucléaire sans présence d'un mari ou d'un concubin résident », dans laquelle « la mère et ses enfants constituent un groupe autonome » et au où « la mère établit des relations éphémères avec des concubins différents extra-résidentiels[1] ». La définition plus récente de Stéphanie Mulot souligne que la matrifocalité

> repose sur l'absence et/ou la disqualification sociale des hommes dans les fonctions paternelles, sur leur présence attendue dans les rôles sexuels hétéronormés et sur la sacralisation sociale de mères qui se disent dévouées pour des enfants qu'elles élèvent parfois sans partenaire stable, mais avec l'aide d'autres femmes de la parentèle[2].

Au vu de ces deux définitions, nous constatons qu'aucune famille principale de notre corpus ne relève d'un schéma matrifocal. Seul le groupe nucléaire constitué par « Grand-maman blanchisseuse » et Esternome enfant au début de *Texaco* pourrait en faire partie ; et encore, Marie-Sophie justifie l'absence de son grand-père en décrivant les circonstances de sa mise au cachot. En revanche, au-delà des familles principales, le modèle matrifocal est effectivement représenté dans l'entourage de Marie-Sophie à Texaco. Nous pensons notamment à Péloponèse Marcelle, Eugénie Labourace ou Sonore, ces femmes qui élèvent seules leur progéniture, en l'absence du géniteur ou en tenant ce dernier volontairement à distance.

Cette brève mise au point nous permet ainsi d'affirmer que dans les familles que nous étudions, le contexte socio-économique caribéen ne justifie pas à lui seul la défaillance paternelle ; il faut l'associer à d'autres causes que nous allons à présent exposer.

---

https: /doi.org/10.4000/lhomme.24691 Cette sociologue propose une réactualisation des débats sur la matrifocalité à l'aune des théories de la créolisation : selon elle, « la matrifocalité caribéenne est le fruit des processus de créolisation sociale, culturelle et identitaire, et ne peut se résumer à une forme d'adaptation économique que n'importe quelle société connaîtrait sous la configuration monoparentale. En outre, le consensus sur l'incompétence des pères reste le trait caractéristique de la matrifocalité, davantage que sa facette mono-parentale. Enfin, il apparaît que si la matrifocalité est née dans un contexte économique singulier, elle se manifeste aujourd'hui dans d'autres registres que celui de l'économie. » (p. 170)

[1] Fritz Gracchus, *Les lieux de la mère dans les sociétés afroaméricaines*, Paris, Éditions Caribéennes, 1980, p. 33.

[2] Stéphanie Mulot, « La matrifocalité caribéenne n'est pas un mirage créole », *art. cit*., p. 160.

1. Les morts

> Rassemblés autour de son souvenir, nous avions abordé l'abîme en rang serré, et en silence, comme une tribu perdue dans un voyage sans rives, sans mouvement, avec juste la spirale d'un esprit aux abois devenu collectif, incliné sous l'irruption d'un nouvel ordre qui déformait les choses et qui enlevait du sens là où il y en avait eu. […] Sa disparition nous exposait aux vents violents. Chacun se retrouva forcé à être ce qu'il était devenu, de continuer avec, poursuivi par l'abîme. Elle clôturait l'enfance ainsi, d'un coup, sans précautions[1].

Dans ce passage de *La matière de l'absence*, Patrick Chamoiseau évoque la façon dont la mort de Man Ninotte, mère toute-puissante, est tombée sur sa fratrie, décrite comme une « grappe », ainsi que les conséquences de cette disparition. Dans la situation personnelle de l'auteur, ce décès intervient à un moment où il est attendu, mais l'auteur s'attache à décrire combien toute mort ne peut être que brutale et imprévisible.

Dans notre corpus, la mort des parents intervient de diverses façons ; elle apparaît la plupart du temps comme un facteur de dysfonctionnement, dans la mesure où elle condamne l'enfant à demeurer incomplet, privé tantôt d'un nom, tantôt d'une histoire, tantôt du droit à l'enfance ; elle agit également sur la relation que ce dernier entretient avec son autre parent. Ainsi, bien que le couple parental de *Texaco* soit idéalisé, la mort subite d'Idoménée laisse Esternome, déjà vieux, seul avec Marie-Sophie. Il n'est maintenu vivant que par la présence de sa fille, comme le décrit le passage suivant :

> Le désespoir ne l'engloutit nullement comme on eût pu l'attendre. Il se recoucha auprès d'elle, ferma les yeux, et entreprit de faire un paquet de son âme. Au moment où un froid lui montait aux chevilles, il se souvint de moi. Avais-je crié ? Avais-je gémi dans mon sommeil ? Mon Esternome, toujours est-il, revint au monde afin de prendre soin de sa fille – seulement pour ça, éteint pour tout le reste[2].

En lui rappelant son existence, Marie-Sophie rappelle à Esternome son rôle de père. Cette situation familiale inverse le schéma de la famille matrifocale. En outre, Esternome n'a pas ce pouvoir de résistance innée qui caractérise les personnages féminins des romans antillais. Par exemple, il ne parvient pas à contrer l'expulsion commanditée par Lonyon : l'intervention salutaire du Major Bec d'argent, qui fait reculer les assaillants, puis qui « ramasse[3] » les victimes, souligne sa propre défaillance et exhibe sa condition de vieillard. Aussi Marie-Sophie devient-elle rapidement mieux armée que son père pour se défendre dans l'En-ville ; plus tard, la lutte qu'elle mène pour imposer à tout prix sa case dans l'espace périphérique de Fort-de-France peut se lire comme un effacement de cet épisode de renoncement paternel.

Dans le roman de Faulkner, nombreux sont les personnages à qui un parent fait défaut. Les Benbow, comme nous l'avons vu, perdent très tôt leur mère, puis leur père quelques

[1] Patrick Chamoiseau, *La matière de l'absence, op. cit.,* p. 89-90.
[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 251.
[3] *Ibid.*, p. 254.

années plus tard ; le clan MacCallum n'a plus de mère depuis longtemps ; quant à Bayard et John III, ils deviennent orphelins à l'âge de huit ans. Dans la première moitié de *Sartoris,* l'attitude du vieux Bayard et de Miss Jenny montre d'ailleurs qu'ils se sont depuis longtemps substitués aux parents des jumeaux. Le vieux Bayard s'entête par exemple à accompagner son petit-fils en voiture pour le dissuader de rouler trop vite. De son côté, pendant sa convalescence, Miss Jenny le soigne – le verbe employé est « *to mother* » – avec « une tendre et tyrannique affection[1] » ; ses tentatives multipliées pour lui faire boire du lait lorsqu'il réclame du whisky, les photographies et les souvenirs qu'elle confie à Narcissa révèlent les sentiments maternels qu'elle nourrit à l'égard de son petit-neveu. En outre, à aucun moment du récit le jeune Bayard n'évoque ses parents : le seul deuil qu'il porte véritablement, c'est bien celui de John III.

En outre, Bayard III est moins présenté comme un orphelin qu'il n'incarne lui-même l'image la plus frappante de la défaillance paternelle. Au début de *Sartoris*, il est déjà veuf et père d'un enfant mort-né ; dans la dernière partie du roman, c'est lui qui meurt le jour de la naissance de son fils. La construction narrative de cette cinquième partie décrit progressivement la rupture qui s'opère entre Bayard et sa famille. On suit d'abord le cours de sa fuite au fil des cartes postales et des télégrammes qu'il envoie de temps en temps à Miss Jenny. Ensuite, le narrateur fait alterner les scènes de la vie familiale avec des épisodes qui se concentrent sur l'apparition de Bayard dans une société composée de femmes et d'aviateurs militaires, jusqu'à la scène finale de son accident. Ces deux récits s'articulent à la manière de rendez-vous manqués : chaque fois que Miss Jenny cherche à joindre Bayard à l'endroit où il a manifesté sa présence, il ne s'y trouve déjà plus. Le dernier télégramme est condamné à n'être jamais lu, puisqu'« au moment où la dépêche partit, Bayard était assis dans un avion, sur l'asphalte de l'aérodrome militaire de Dayton[2]. » En plus de la coïncidence temporelle entre la naissance du fils et la mort du père, la rupture de Bayard et du nouveau-né est entérinée par le choix de Narcissa de mettre fin à la répétition des prénoms des fils Sartoris, en appelant l'enfant Benbow plutôt que John. Cette décision, destinée, nous l'avons vu, à conjurer le sort tout en affiliant l'enfant à Horace, semble avoir déjà été prise avant la naissance de l'enfant, dès la disparition de Bayard :

> elle chérissait, de toute l'énergie revigorée de sa ferme nature, l'enfant qu'elle portait dans son sein. Et comme si elle avait déjà pu discerner, debout à côté de sa chaise, aux aguets dans l'attente de son heure, la sombre figure de cette fatalité qu'elle avait encourue : « Non, non », murmura-t-elle dans un sursaut de révolte, immergeant son propre enfant dans le flot montant de cette force

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 212 / *Sartoris, op. cit*., p. 191 : « […] mothering him with savage and cherishing affection ».
[2] *Ibid.*, p. 333 / *Ibid.*, p. 290 : « […] when this wire was dispatched Bayard was sitting in an airplane on the tarmac of the government field at Dayton ».

> qui jaillissait en elle avec tant d'abondance, à mesure que les jours s'ajoutaient aux jours, et qui garnissait ses remparts d'invincibles défenseurs[1].

L'emploi d'une métaphore militaire renforce la résolution de Narcissa en même temps qu'elle dissocie l'enfant à naître de son ascendance.

2. Les différentes façons d'être absent

Qu'elle soit concrétisée par un départ, une séparation, ou bien qu'elle soit métaphorique d'une distraction ou d'un manque d'intérêt, l'absence est également une source de dysfonctionnement familial. En effet, de la même façon que dans la famille Laborieux, les figures parentales du clan Ying sont idéalisées mais marquées par la disparition. Cela touche d'abord les grands-parents ; mais c'est surtout le départ précoce de Li Ying qui disloque brutalement le cercle familial. En effet, comme Marie-Sophie, Mo Ying fait l'épreuve d'un apprentissage accéléré et se heurte aux défaillances parentales. Nous avons évoqué plus haut l'amnésie de son père ; il faut également observer que Mei Ying n'est plus capable d'assumer son rôle de mère de famille, ce que glose le titre du chapitre 11, « *Una mujer perdida dentro de la casa* ». Son renoncement au monde se manifeste par le refus de la nourriture et du langage. En outre, ce comportement de Mei Ying provoque, à sa suite, la dispersion des autres membres de la famille dans des activités qui les isolent les uns des autres. Les deux sœurs se réfugient dans un espace privilégié, l'une dans les airs, « juchée sur les toits[2] », l'autre près du fleuve ; elles aussi semblent avoir renoncé à manger normalement, Xue picorant des miettes de pain et Irma Cuba cueillant des baies. L'acharnement de Mo Ying à gagner de l'argent pour nourrir sa famille apparaît donc ici comme un effort vain : le départ du père a mis fin au rituel des repas de famille, symbole de la détérioration des liens familiaux.

Dans la généalogie Buendía, la défaillance parentale est souvent partielle ; elle est le plus souvent issue d'un dysfonctionnement interne du couple. En effet, dans chaque génération, seul un des parents se préoccupe des enfants. C'est d'abord le cas d'Úrsula, qui se désole à la vue de ses fils, « abandonnés à la grâce de Dieu, de vrais ânes[3] », tandis que leur père se consacre exclusivement à ses préoccupations scientifiques. Mais plus tard, lorsqu'elle s'absente pendant plusieurs mois pour partir à la recherche de José Arcadio et des gitans, le

---

[1] *Ibid.*, p. 326 / *Ibid.*, p. 285 : « […] she was cherishing the child under her own heart with all the aroused constancy of her nature: it was as though already she could discern the dark shape of that doom which she had incurred, standing beside her chair, waiting and biding its time. "No, no," she whispered with passionate protest, surrounding her child with wave after wave of that strength which welled so abundantly within her as the days accumulated, manning her walls with invincible garrisons. »

[2] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.*, p. 110 / *La eternidad del instante, op. cit*, p. 106 : « […] subida en los tejados ».

[3] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 31 / *Cien años de soledad, op. cit.*, p. 23 : « […] abandonados a la buena de Dios, igual que los burros. »

patriarche de Macondo délaisse son laboratoire pour la sphère domestique : « Il s'occupait comme une mère de la petite Amaranta. Il la baignait, l'emmenait chez sa nourrice quatre fois par jour et allait jusqu'à lui chanter, la nuit venue, des airs que jamais Úrsula n'avait su lui chanter[1]. » Le complément *« como una madre »* est ici révélateur : en s'occupant de sa fille, José Arcadio Buendía prend le rôle de sa femme, ce qui ne résout donc pas la défaillance paternelle. La multiplication des absences prolonge donc le dysfonctionnement d'une génération à l'autre, ce qui aboutit à une conséquence commune : tous les descendants Buendía se construisent de façon lacunaire, marqués par le sceau d'un manque initial.

En outre, même lorsque les parents se préoccupent de leur progéniture, ils le font de manière incomplète, privilégiant souvent, comme nous l'avons évoqué, les aspects matériels sur l'affectif. Certes, Aureliano assume la paternité d'Aureliano José ainsi que des dix-sept fils qu'il a engendrés au cours de ses campagnes militaires en leur donnant son nom et une somme d'argent, mais il n'entretient pas de véritable relation avec eux ; de la même façon, il a instruit et habillé son neveu Arcadio « en pensant à autre chose, comme l'aurait fait un étranger[2] ». De son côté, tant que dure sa prospérité fulgurante, Aureliano Segundo demeure un père superficiel, qui gâte ses enfants et délègue leur éducation à sa femme ; il ne semble d'ailleurs avoir de liens qu'avec sa fille Meme, tandis que Fernanda et Úrsula se consacrent à José Arcadio, qu'elles destinent au Vatican. En revanche, après le déluge, alors qu'il se trouve désormais dans le dénuement, Aureliano Segundo connaît une évolution positive dans sa paternité : il se met à « travailler comme jamais[3] » pour que sa fille cadette, Amaranta Úrsula, puisse aller étudier à l'université de Bruxelles.

3. Les symptômes du dysfonctionnement : désirs incestueux verticaux

Harry et Belle Mitchell constituent le seul couple parental complet de *Sartoris*, mais le narrateur en exhibe d'emblée la désunion. Méprisé par sa femme, Harry reporte sur « *Daddy's gal*[4] » (« la petite fille à son papa ») toute son affection. En dépit du surnom « *Little mother* » que lui donne son mari, Belle ne nourrit guère de sentiments maternels à l'égard de sa fille, dont elle ne supporte pas la présence. Le surnom *« Little Belle »* de la fillette, son éducation superficielle et son exhibition précoce dans la société mondaine – comme lors de son récital de piano – montrent que l'enfant n'est pas seulement une version miniature du modèle de la

[1] *Ibid.*, p. 53 / *Ibid.*, p. 46 : « Se ocupaba como una madre de la pequeña Amaranta. La bañaba y cambiaba de ropa, la llevaba a ser amamantada cuatro veces al día y hasta le cantaba en la noche las canciones que Úrsula nunca supo cantar. »
[2] *Ibid.*, p. 135 / *Ibid.*, p. 133 : « […] pensando en otra cosa, como lo hubiera hecho un extraño ».
[3] *Ibid*., p. 392 / *Ibid*., p. 398 : « […] trabajó como nunca lo había hecho ».
[4] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.,* p. 173 / *Sartoris, op. cit*., p. 159.

« *Southern Belle* » : elle est façonnée pour apparaître comme un double de sa mère, au point de devenir sa rivale. D'ailleurs, Belle ne cache pas sa jalousie lorsque son amant, Horace, s'intéresse trop à elle. Le narrateur semble quant à lui attiser leur rivalité en soulignant le pouvoir séducteur de Little Belle – « des yeux comme des étoiles, plus doux, plus veloutés que biche n'en eut jamais[1] » – et en relevant les regards appuyés que l'enfant adresse à Horace. Plus tard, la jalousie de la mère à l'égard de sa fille s'avère fondée. Dans la cinquième partie de *Sartoris*, en effet, la lettre qu'Horace envoie à Narcissa ne parle que de Little Belle – qui, du fait de son mariage avec Belle, est devenue sa belle-fille – et non de sa mère. En outre, le désir incestueux d'Horace, que l'on peut pressentir dès la troisième partie de *Sartoris*, est confirmé dans *Sanctuary*, publié en 1931, dont la diégèse se déroule quelques années plus tard. Gwendolyne Chabrier interprète ce désir comme un transfert de Narcissa à Belle, puis à Little Belle : insatisfait de son mariage avec la mère, Horace reporte son affection déçue sur sa fille, copie conforme en miniature[2], comme le faisait déjà Harry Mitchell lui-même ; on retrouve alors le schéma de l'inceste dit du deuxième type théorisé par Françoise Héritier.

Le désir incestueux vertical analysé dans *Sartoris* invite à la comparaison avec le couple formé par Amaranta et son neveu Aureliano José dans *Cien años de soledad*. Demeurée vierge, Amaranta s'est chargée de l'éducation d'Aureliano José et l'a élevé comme son propre enfant, ce qui rapproche leur relation tante-neveu d'une relation mère-fils. Tous deux connaissent leur lien de parenté : ils sont donc conscients de la nature incestueuse de leur désir. En outre, Amaranta rappelle la sanction réservée aux unions consanguines, tandis qu'Aureliano José ne craint pas de transgresser la loi familiale. Ce personnage a donc hérité du sentiment d'impunité qui avait poussé José Arcadio Buendía à consommer un mariage consanguin : la réponse faite à Amaranta à propos de l'éventuelle progéniture monstrueuse – « quand bien même il naîtrait des tatous[3] » – reproduit d'ailleurs l'attitude désinvolte de son grand-père au début du roman. Quant au désir incestueux d'Amaranta, il apparaît comme la synthèse de plusieurs facteurs. Pour ce personnage qui a renoncé à l'amour, il s'agit avant tout d'un palliatif à la solitude, mais on peut également y lire la trace d'un sentiment maternel obsessionnel – Amaranta, rappelons-le, ne cesse de proposer d'adopter les enfants illégitimes engendrés par les hommes de la famille. La tentation de l'inceste témoigne donc aussi bien de la frustration du personnage que des conséquences du cercle vicieux de l'endogamie : le rejet des alliances exogamiques – avec Pietro Crespi d'abord, avec Gerineldo Márquez ensuite –

[1] *Ibid.* / *Ibid.* : « Her eyes were like stars, more soft and melting than any deer's ».
[2] Voir Gwendolyne Chabrier, *William Faulkner. La saga de la famille sudiste, op. cit.*, p. 204.
[3] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 177 / *Cien años de soledad, op. cit.*, p. 176 : « […] aunque nazcan armadillos ».

reporte le désir d'Amaranta sur un consanguin qu'elle a élevé comme son propre fils. Autrement dit, l'inceste vertical naît à nouveau d'un dysfonctionnement à la fois horizontal (l'échec amoureux) et vertical (l'absence de fils). En outre, de même que Narcissa donne à son fils le nom de son frère, le désir d'Amaranta est mentionné dans *Cien años de soledad* au moment précis où elle remarque la ressemblance de son neveu avec son propre frère : « tu es pareil à Aureliano quand il avait ton âge, lui dit-elle. Te voilà déjà un homme[1]. » Comme l'ont fait de nombreux critiques, cette mention invite alors à réfléchir au désir incestueux initial, éveillé par le frère et reproduit sur le fils de ce dernier.

Les dysfonctionnements horizontaux et les défaillances parentales engendrent donc des lacunes originelles qui ouvrent la voie au désir incestueux, perçu comme une tentative consciente ou inconsciente de compensation, ou d'appropriation symbolique. Nous allons maintenant observer comment ces écueils se manifestent à l'échelle de la filiation.

B. Troubles de la filiation

En sociologie, la filiation se définit comme « la reconnaissance de liens entre des individus qui descendent les uns des autres[2] ». Elle se décline en trois types généraux : la filiation légitime, qui résulte d'une union matrimoniale ; la filiation adoptive, qui compense légalement le défaut de parenté ; enfin, la filiation naturelle, qui peut aller de l'union libre des parents à l'absence de reconnaissance paternelle. Il y a donc de multiples façons d'être fils et fille. Si le droit occidental actuel a pour objectif de donner le même statut à l'enfant quelle que soit sa naissance, cela n'a pas toujours été le cas : les enfants dits « bâtards » ou « fils de personne » ont fait l'objet d'une véritable discrimination, par opposition aux enfants légitimes, dépositaires du nom et du patrimoine familial.

Conformément aux réalités caribéennes des époques dans lesquelles ils s'inscrivent, nos quatre romans attestent de différences de traitement produites par la légitimité et l'illégitimité, qui peuvent être rapprochées des formes de discrimination raciales et sociales. Dans tous ces cas de figure, les fils ou filles « mal nés » sont condamnés par des lois morales, culturelles et religieuses que la famille reconnaît et entérine, mais qu'elle ne cesse jamais de transgresser pour autant. C'est ce que met en avant Gerald Martin lorsqu'il évoque la société caribéenne du début du XX^{e} siècle comme

[1] *Ibid.*, p. 168 / *Ibid.*, p. 167 : « Estás idéntico a Aureliano cuando tenía tu edad –dijo–. Ya eres un hombre. »
[2] Martine Segalen, *Sociologie de la famille, op. cit*., p. 39.

> une société profondément catholique, avec des snobismes et une hiérarchie traditionnels, qui mettait au bas de l'échelle les Noirs et les Indiens (auxquels, bien entendu, aucune famille respectable ne souhaiterait se lier en aucune manière, même si, en Colombie, la plupart d'entre elles, y compris les plus respectables, ont des rapports de ce genre). Ce mélange chaotique de classes et de races, avec ses trente-six façons d'être illégitime, mais avec une unique voie étroite vers une authentique respectabilité est le monde dans lequel le petit Gabriel García Márquez grandira de nombreuses années plus tard, au milieu de sa confusion et de son hypocrisie[1].

En dépit du hiatus séparant les normes sociales et les situations concrètes, les fils illégitimes sont donc les victimes des inévitables écarts de conduite de leurs parents : désignés par cet adjectif privatif, ils portent, avec leur mère, la culpabilité de leur naissance à la place de leur père. C'est là que se joue, semble-t-il, l'écueil principal de la filiation dans nos romans : les descendants doivent endosser la responsabilité des fautes que leurs parents ont commises et que la société continue à sanctionner.

Pour approfondir cette idée, nous pouvons commencer par une observation qui concerne les quatre textes : le critère qui distingue un fils légitime d'un fils illégitime ne se fonde pas sur le fait que ses parents soient mariés ou vivent en concubinage. Très présent dans les familles traditionnelles comme les Sartoris, les Buendía ou les Ying, le mariage demeure en effet l'apanage de la haute société, tandis que dans les couches populaires de la société caribéenne, le concubinage est d'usage sans être scandaleux. La solidité du couple, et surtout sa légitimité, se mesurent essentiellement à l'aune de la présence de l'homme auprès de la femme et des enfants.

C'est notamment le cas de la classe populaire antillaise. Fritz Gracchus rappelle en effet que le mariage revêt une dimension économique que certains couples ne peuvent remplir. Il affirme également que les foyers dits « illégitimes » (parce que non mariés) mais stables ressemblent tout à fait aux foyers légitimes : « seule la validation du mariage manquait, et leur stabilité garantissait la reproduction de l'ordre social, l'intégration des nouvelles générations, la transmission des valeurs morales, le respect des aînés, l'amour du travail, l'héritage[2] ». Dans *Texaco*, par exemple, Esternome et Idoménée ne sont pas mariés, mais Marie-Sophie n'est pas pour autant considérée comme une enfant illégitime puisque ses parents forment un couple stable, installé dans la même case. De même, dans *Cien años de soledad*, Remedios-la-belle et les jumeaux de la quatrième génération sont le fruit du concubinage – le fait de « *vivir sin casarse*[3] » – de leurs parents, Arcadio et Sainte-Sophie de la Piété. Cette situation familiale choque Úrsula, parce que de son point de vue, les Buendía ont un devoir d'exemplarité à Macondo ; cela ne l'empêche pas de recueillir les trois enfants ainsi que leur

[1] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez. Une vie, op. cit.,* p. 21.
[2] Fritz Gracchus, *Les lieux de la mère dans les sociétés afroaméricaines, op. cit.*, p. 81-82.
[3] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 140 / *Cien años de soledad, op. cit.*, p. 138.

mère après la mort d'Arcadio. Comme l'illustrent ces deux exemples, le mariage n'est donc pas l'élément qui détermine la légitimité des fils et filles dans les familles de nos romans.

Les deux situations que nous venons d'exposer ont en commun un géniteur qui assume sa paternité. Au contraire, dans *La eternidad del instante*, Mo Ying fait l'expérience de l'impossibilité d'être reconnu, au sens fort du terme, par son père ; la mémoire lacunaire de Li Ying, devenu Mario Fong, fait perdre à son fils ses droits familiaux de fils légitime. La comparaison avec ce troisième exemple permet donc d'observer que c'est avant tout la reconnaissance paternelle qui confère à l'enfant sa légitimité. Ce critère explique notamment l'opposition entre la situation d'Arcadio et celle d'Aureliano José dans *Cien años de soledad*. Il s'agit pourtant de personnages symétriques, appartenant à la troisième génération et dont les origines sont similaires : ils sont cousins germains, fruits de l'union des deux fils d'Úrsula avec Pilar Ternera. Cependant, l'annonce de leur naissance provoque deux réactions contrastées de la part de leurs pères respectifs. Pour José Arcadio, la nouvelle agit comme un coup de massue :

> [Pilar Ternera] lui laissa tomber le monde entier sur la tête : " Maintenant, tu es vraiment un homme", lui dit-elle. Et comme il ne saisissait pas ce qu'elle entendait par là, elle le lui expliqua sans ambages.
> – Tu vas avoir un fils[1].

À cette annonce, José Arcadio feint l'incompréhension et finit par s'enfuir pour ne pas assumer sa paternité. Au contraire, Aureliano entend tout de suite ce que Pilar Ternera lui apprend par le biais d'une métaphore prophétique : « Où tu vises, tu mets dans le mille[2] ». S'il ne manifeste pas plus de joie que son frère, il affirme toutefois qu'il reconnaîtra l'enfant.

La distinction se prolonge ensuite au moment des naissances : Arcadio est adopté par ses grands-parents maternels, puis élevé comme un fils de la maison sans connaître sa véritable identité – Úrsula a exigé qu'on lui cache ses origines – tandis qu'Aureliano José, déjà reconnu par son père, fait l'objet de plusieurs propositions d'adoption qui viennent compenser son illégitimité. En outre, à l'inverse d'Arcadio, Aureliano José entretient une véritable relation avec Pilar Ternera ; mère et fils sont décrits comme « complices dans une même solitude[3] ». Avec Aureliano José, nous avons donc l'exemple d'une illégitimité qui n'est pas source de souffrance et qui se trouve finalement compensée par la présence de multiples figures parentales.

---

[1] *Ibid.*, p. 49 / *Ibid.*, p. 42 : « […] equivocó la forma y la ocasión, y de un solo golpe le echó el mundo encima. "Ahora sí eres un hombre", le dijo. Y como él no entendió lo que ella quería decirle, se lo explicó letra por letra: – Vas a tener un hijo. »
[2] *Ibid.*, p. 99 / *Ibid.*, p. 94 : « Donde pones el ojo pones el plomo. »
[3] *Ibid*., p. 180 / *Ibid.*, p. 179 : « Eran, más que madre e hijo, cómplices en la soledad. »

Face à ce modèle d'illégitimité heureuse ou résolue, qui ne diffère plus guère d'un statut légitime, Arcadio incarne au contraire les douleurs de la bâtardise. L'évolution de ce personnage trahit progressivement sa blessure secrète, dans la mesure où elle se présente comme une recherche de vaines compensations de son illégitimité. La première, il la trouve dans le travail lorsqu'il est chargé de la première école de Macondo. Cette fonction lui procure un statut d'autorité, voire de parentalité, qui vient partiellement combler l'écueil de sa filiation. Il trouve ensuite une autre compensation dans la politique : au moment où son oncle part combattre à la tête des libéraux, Arcadio devient le commandant civil et militaire de la place, mais il se transforme rapidement en tyran sanguinaire, ce qui prouve que le pouvoir et l'autorité représentent pour lui une véritable revanche face à la frustration qu'il a accumulée[1]. Dans cette perspective, il n'est pas anodin qu'un de ses abus de pouvoir aboutisse à une confrontation avec Úrsula, sa mère adoptive :

> Au moment où Úrsula fit irruption dans la cour de la caserne après avoir traversé le village en clamant sa honte et en brandissant, pleine de rage, un martinet, Arcadio en personne s'apprêtait à donner l'ordre de tirer au peloton d'exécution.
> – Ose, bâtard ! s'écria Úrsula.
> Avant qu'Arcadio n'ait eu le temps de faire un geste, elle lui assena le premier coup de fouet : « Ose, assassin ! fit-elle en hurlant. Et tue-moi par-dessus le marché, fils de mauvaise mère. Comme ça, je n'aurai plus d'yeux pour pleurer de honte d'avoir élevé un monstre pareil[2] ».

Cette scène plus cocasse que dramatique, où l'on voit le tyran, traité de « *bastardo* », se faire corriger comme un enfant, développe surtout le point de vue d'Úrsula, en mère généreuse qui se reproche sa bonté. Mais quelques pages plus loin, une analepse narrative nous plonge dans l'enfance d'Arcadio, afin de comprendre certaines causes de son comportement. Or, ce coup de projecteur se fonde justement sur l'erreur profonde d'Úrsula : alors qu'elle croyait, comme l'illustre la scène précédente, avoir élevé Arcadio comme un fils, sans distinction par rapport au reste de la famille, elle n'a justement pas su voir qu'il souffrait depuis l'enfance du secret de sa naissance. Un autre portrait d'Arcadio se dessine alors, nourri du motif de l'orphelin malheureux : celui d'un membre de la famille marginal, emprunté, nourrissant un sentiment de solitude et d'étrangeté depuis son plus jeune âge et entretenant une fausse relation avec toute la famille. En outre, son ignorance et ses frustrations le

[1] Françoise Prioul a étudié la corrélation entre l'exercice d'un pouvoir tyrannique et la quête d'identité familiale du personnage dans plusieurs oeuvres du romancier colombien. Voir Françoise Prioul, « Fantasme maternel et solitude du pouvoir. Filiation du héros marquésien », in Amadeo López (dir.), *Filiations. Idées et Cultures contemporaines en Amérique Latine*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, p. 97-105.

[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 129 / *Cien años de soledad, op. cit.*, p. 127 : « Cuando Úrsula irrumpió en el patio del cuartel, después de haber atravesado el pueblo clamando de vergüenza y blandiendo de rabia un rebenque alquitranado, el propio Arcadio se disponía a dar la orden de fuego al pelotón de fusilamiento.
– ¡Atrévete, bastardo! – gritó Úrsula.
Antes de que Arcadio tuviera tiempo de reaccionar, le descargó el primer vergajazo. «Atrévete, asesino», gritaba. Y mátame también a mí, hijo de mala madre. Así no tendré ojos para llorar la vergüenza de haber criado un fenómeno. »

poussent à convoiter Pilar Ternera, sans savoir qu'elle est sa propre mère : Arcadio est donc un personnage défaillant jusque dans son désir, qui reproduit du fait de son ignorance la situation œdipienne.

La reconnaissance du père est donc cruciale ; en son absence, celle de la famille peut néanmoins peser un certain poids, comme le montrent deux situations dans notre corpus. Dans *Sartoris*, après le départ de Bayard III, l'enfant de Narcissa est officiellement reconnu par Miss Jenny et par les domestiques, comme le montre l'attitude de Simon le jour de sa naissance : « on peut bien s'rengorger et s'réjouir, maint'nant. Le p'tit maître est arrivé. Oui, m'sieur, l'petit maître est arrivé et ça r'commence comme dans l'vieux temps[1]. » L'enthousiasme du domestique noir et l'emploi de l'expression *« little marster »* montrent que c'est la famille au sens étymologique du terme – maîtres et serviteurs compris – qui reconnaît Benbow comme le descendant légitime des Sartoris, en l'absence de son géniteur. De même, dans *Cien años de soledad*, les Buendía se chargent de la reconnaissance des dix-sept fils d'Aureliano :

> En moins de douze ans, ils baptisèrent du prénom d'Aureliano et du nom de leur mère respective tous les fils que le colonel avait semés de long en large sur tous ses champs de bataille : soit dix-sept. Au début, Ursula leur bourrait les poches d'argent et Amaranta tentait de les retenir. Mais elles finirent par se borner à leur remettre un cadeau et à leur servir de marraines[2].

Ce passage met en valeur le rôle joué par les femmes, notamment celui d'Úrsula qui, en l'absence du colonel, tient des archives afin de pouvoir localiser et classer cette filiation désordonnée. En revanche, les femmes ne peuvent se substituer complètement au père : c'est ce qui explique qu'on baptise les enfants du prénom d'Aureliano, mais que ces derniers ne bénéficient pas de son patronyme.

L'accueil que réserve la famille Buendía à Aureliano Babilonia est fort différent de ce dernier exemple. Fruit des amours illicites de Meme Buendía avec Mauricio Babilonia, un apprenti-mécanicien, ce personnage fait l'objet d'une impossible reconnaissance, puisque son père, paralysé par un coup de fusil et « mis au ban de la société comme voleur de poules[3] », ignore son existence, et que sa mère, « invitée à faire part de ses volontés, n'avait pas desserré les dents[4] » au moment de lui donner un nom. Aux yeux de Fernanda, sa grand-mère

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 335-336 / *Sartoris, op. cit.*, p. 293 : « Dey's swellin' en rejoincin' now. De little marster done arrive. Yessuh, de little marster done arrive en de ole times comin' back. »
[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 178-179 / *Cien años de soledad, op. cit.*, p. 178 : « En menos de doce años bautizaron con el nombre de Aureliano, y con el apellido de la madre, a todos los hijos que diseminó el coronel a lo largo y a lo ancho de sus territorios de guerra: diecisiete. Al principio, Úrsula les llenaba los bolsillos de dinero y Amaranta intentaba quedarse con ellos. Pero terminaron por limitarse a hacerles un regalo y a servirles de madrinas. »
[3] *Ibid.,* p. 328 / *Ibid.*, p. 332 : « […] públicamente repudiado como ladrón de gallinas ».
[4] *Ibid*., p. 336 / *Ibid.*, p. 339: « […] porque la madre no despegó los labios para expresar su voluntad ».

maternelle, l'enfant est l'incarnation de la faute impardonnable de sa fille. N'ayant pu exécuter sa décision première de le noyer, elle le cache des habitants de Macondo et même des autres Buendía en l'enfermant dans une pièce de la maison. Face aux membres de la famille, elle donne le change en inventant la « version de la corbeille », que nous avons déjà mentionnée précédemment. Il s'agit donc d'une réécriture dégradée et inversée du sauvetage de Moïse par la fille de Pharaon. Déformant l'amour maternel inné tel qu'il est représenté dans l'épisode biblique, l'attitude de Fernanda est au contraire emblématique d'un puritanisme exacerbé, consistant à privilégier le mensonge plutôt que d'assumer la honte de l'illégitimité : on retrouve ainsi pleinement l'hypocrisie de la société caribéenne telle que la décrit Gerald Martin. Fondé sur le déni de la réalité au profit de l'hypocrite bienséance, ce comportement de Fernanda diffère radicalement de la générosité dont fait preuve Mei Ying dans *La eternidad del instante* : à la mort de leur mère, en effet, cette dernière « s'occup[e] des enfants de Rosario Piedad comme s'ils avaient été les siens[1] ».

Dans *Sartoris*, un exemple peut nous permettre de comparer l'illégitimité de naissance à la celle de la race. Dans la nouvelle « There was a queen », publiée cinq ans après *Sartoris*, la domestique noire Elnora Strother est décrite comme la fille bâtarde du colonel John Sartoris – soit la demi-sœur du vieux Bayard. Or, ce lien de parenté n'est pas mentionné dans *Sartoris*. Le seul indice dont on dispose se situe au début du roman, lorsqu'Elnora est présentée comme « la grande fille bistrée de Simon[2] ». L'adjectif « *yellow* », traduit en français par « bistré », fait référence au mélange de la suie et de l'eau, indiquant que la peau d'Elnora n'est pas d'un noir pur ; cet adjectif peut donc nous mettre sur la voie. Cependant, c'est bien le seul indice, et dans cette même citation, Elnora est tout de même présentée comme la « *daughter* » de Simon, statut filial qui semble alors effacer la piste du mélange.

Afin d'expliquer l'écart entre le roman de 1929 et la nouvelle de 1934, deux hypothèses principales sont envisageables. La première s'appuie sur les nombreuses modifications faulknériennes qui s'observent d'une œuvre à l'autre. Parmi d'autres ouvrages critiques, celui de Thomas E. Connolly s'attache précisément à recenser les différents personnages qui circulent dans l'œuvre de Faulkner, afin de montrer que « parfois, il a considérablement modifié un personnage ; parfois, d'un moment à l'autre, il a donné à ses personnages des

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 312 / Zoé Valdés, *La eternidad del instante, op. cit*., p. 296 : « Mei Ying se ocupó de los hijos de Rosario Piedad como si fueran los suyos propios ».
[2] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 36 / *Sartoris, op. cit*., p. 46 : « Simon's tall yellow daughter ».

aspects contradictoires[1]. » Cette conscience des remaniements des personnages peut alors justifier le fait qu'Elnora soit présentée différemment dans les deux textes.

Cependant, le narrateur de « There was a queen » nous pousse à envisager également une deuxième hypothèse. La vérité sur la naissance d'Elnora nous est en effet délivrée comme en passant, dans le segment suivant : « le vieux Bayard, qui était son demi-frère (bien qu'il fût possible, mais improbable, que ni l'un ni l'autre ne le sût, pas même le père de Bayard[2]) ». Ce commentaire narratif insiste sur le fait que le lien de parenté d'Elnora et des Sartoris est sans doute connu, mais qu'il n'est même pas à mentionner : autrement dit, il rappelle à quel point le mélange entre Noirs et Blancs est inconcevable. Dans *Faulkner, Mississippi*, Édouard Glissant cite à son tour cet exemple de la filiation d'Elnora Strother pour décrire le paradoxe des familles de la société sudiste, qui honnissent le mélange des « races » et des couleurs, alors même que ces phénomènes sont très présents dans leurs propres lignées[3]. Une telle contradiction confirme à quel point le métissage est un tabou inconcevable, mais transgressé, chez Faulkner comme chez ses contemporains[4].

Le personnage d'Elnora suscite dès lors un questionnement plus large au sujet des liens qui unissent les Strother et les Sartoris. Dans l'article « Fathers in Faulkner » que nous avons cité précédemment, André Bleikasten rappelle l'héritage très paternaliste du Sud d'avant-guerre, dans lequel Noirs et Blancs formaient une seule et même famille dominée par la figure du Père-planteur. Dans le chapitre « Errant vers Rowan Oak » qui ouvre *Faulkner, Mississippi*, Édouard Glissant décrit quant à lui la maison familiale d'une plantation de Bâton-Rouge en ces termes :

> partout les portraits ou les premières photographies des membres de la lignée, y compris, dans le hall d'entrée, celles raides et dignes d'une mammy et d'un maître d'hôtel noirs, dont à l'évidence on aurait voulu nous persuader qu'ils avaient fait partie de la famille[5].

Cette description correspond tout à fait à ce qu'on peut lire dans *Sartoris* : les familles Strother et Sartoris évoluent de façon parallèle, dans un même mouvement, mais sans qu'un croisement ne soit concevable. Ainsi, la filiation d'Elnora, bien qu'elle ne soit ni mentionnée ni revendiquée, semble perturber un ordre établi et avoir des conséquences sur le reste de la

[1] Thomas E. Connolly, *Faulkner's world: a directory of his people and synopses of actions in his published works*, New York – London, University Press of America, 1988, p. ix : « […] sometimes he changed a character considerably; sometimes he gave his characters contradictory traits at different times. » Nous traduisons. Les pages consacrées à *Sartoris* et « There was a queen » sont les suivantes : p. 49-61 et p. 153-156.
[2] William Faulkner, « Il était une reine » in *Nouvelles, op. cit*., p. 818.
[3] Voir le chapitre « En noir-et-blanc » de *Faulkner, Mississippi, op. cit*.
[4] Notons à ce sujet que le terme « métissage » désigne d'abord le résultat du croisement entre un Indien et un Espagnol, tandis que le terme « mulâtre » désigne le fruit de l'union d'un homme blanc et d'une femme noire. Mais dans l'usage, par extension, on parle de métissage pour l'un et l'autre cas.
[5] Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi, op. cit*., p. 23.

famille. Comme nous venons de le voir, elle est présentée comme la « *daughter* » de Simon Strother, alors qu'elle n'est que sa belle-fille – la fille de sa femme[1]. Dans une relation correspondant au schéma d'inceste du deuxième type, Simon et Elnora ont engendré Isom : dans *Sartoris*, ce dernier est bien présenté comme le fils d'Elnora, mais le narrateur présente pourtant Simon comme « *his grandfather*[2] ». Enfin, Caspey, le fils légitime de Simon et de la mère d'Elnora, est présenté également comme le mari cette dernière, et comme son demi-frère dans « There was a queen ». La famille Strother présente donc de forts signes d'endogamie, ce qui a pour conséquences d'empêcher sa perpétuation : tout repose en effet sur Isom, adolescent dans le roman, demeuré seul et célibataire dans la nouvelle.

C. La mise en scène du déclin familial

Sans se perpétuer, faute d'alliés ou de descendants suffisants, les familles de notre corpus caribéen sont nécessairement menacées d'extinction. Les romans font le récit de ce délitement progressif, ce qui est conforme à leur appartenance générique : en effet, d'après plusieurs critiques, la mise en scène du déclin généalogique constitue l'un des critères définitoires du roman de la famille[3].

1. Déclin numéral

« *Sartoris*, où comment une famille qui a tout fondé en aristocratie s'étiole irrévocablement, de génération en génération […] pour s'éteindre presque, sous le regard placide et désabusé (lucide) de la tante Jenny[4]. » Édouard Glissant définit en ces termes le destin de cette famille faulknérienne. L'adverbe « irrévocablement » et l'adjectif « lucide » signalent que cette issue était prévisible. En outre, l'expression « fondé en aristocratie » affirme qu'en se comportant en caste supérieure et en refusant de se mélanger, les Sartoris ne peuvent se renouveler éternellement ; ils se condamnent donc eux-mêmes à l'extinction. C'est également ce que suggère Jean Jamin lorsqu'il évoque « l'embastillement » des familles faulknériennes, un entre-soi choisi dans le but d'éviter un « accident généalogique » mais qui provoque à long terme une « tragédie dans la descendance »[5]. *Sartoris* se situe certes en amont de cette menace, mais le déclin de la famille éponyme est bien dû à son refus de

[1] Voir à ce sujet Arthur F. Kinney, *Critical essays on William Faulkner : The Sartoris family*, Boston, G. K. Hal & Co., 1985.
[2] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 104 / *Sartoris, op. cit*., p. 103.
[3] Voir notamment Yi-ling Ru, *The family Novel: Toward a Generic Definition, op. cit*. et Robert Smadja, *Famille et littérature, op. cit.*
[4] Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi, op. cit.*, p. 61.
[5] Jean Jamin, *Faulkner : le nom, le sol et le sang*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 161.

l'ouverture à l'autre et du mélange. Dans ce roman, le métissage biologique est d'ailleurs décrit comme une monstruosité, à travers un unique exemple concret : l'expérience de Jackson MacCallum qui tente de créer une nouvelle race animale destinée à révolutionner l'art de la chasse, en accouplant le vieux chien de la famille, Général, avec une renarde qu'il a domestiquée :

> C'était la plus étrange portée que Bayard eût jamais vue. Il n'y en avait pas deux pareils, et aucun d'entre eux ne ressemblait à un animal connu ; ni renards, ni chiens, participant des deux sans êtres semblables ni à l'un ni à l'autre, ils avaient malgré leur âge tendre quelque chose de monstrueux, de paradoxal et de repoussant[1] […].

Le regard sur le métissage résultant de cette expérience semble sans appel : le mélange d'espèces ou de races qui n'ont rien en commun engendre des monstres.

L'extinction des familles de notre corpus est d'abord manifeste du fait du déclin numéral : de génération en génération, les lignées s'amenuisent, jusqu'à se réduire à peau de chagrin. Chaque roman aboutit donc à une impasse généalogique : les familles demeurent sans héritier, ou n'en comptent plus qu'un seul sur lequel tout repose. *La eternidad del instante* s'achève par exemple sur la mort de Maximiliano Megía, ce qui fait de Lola, sa petite-fille choisie pour être la dépositaire de sa mémoire, la seule à pouvoir perpétuer la généalogie sino-cubaine. La fin du roman raconte d'ailleurs le point culminant de cette transmission verticale exclusive, lorsqu'il décrit Lola, deux ans après la mort de son grand-père, en train de lire les dernières phrases des cahiers de Maximiliano. Cependant, cette transmission se déroule dans un contexte sombre, dominé par l'incertitude :

> Maximiliano avait très peur pour sa petite-fille, et pour la voie que prendrait la vie de Lola sous une dictature de fer.
> Il avait connu le miracle de vivre cent ans, mais bientôt il mourrait, il le voyait bien. Et Lola, quel héritage lui laisser ? […]
> Son propos était de durer encore un peu, de gagner un peu plus de temps, et d'apprendre à sa petite-fille à tenir tête au destin et s'évader par la pensée, à l'entraîner à sauter à la perche de l'autre côté du mensonge, mais avec intelligence et sensibilité[2].

La destinée familiale des Megía-Ying qui incombe à Lola s'avère donc fragile, à l'instar de celle que reçoit Benbow, le dernier héritier des Sartoris. En outre, Maximiliano pressent que sa mort coïncide avec la fin d'un monde, ce qui lui confère la position d'un « *último* » :

---

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 299 / *Sartoris, op. cit*., p. 262 : « […] as strange a litter as Bayard had ever seen. No two of them looked alike, and none of them looked like any other living creature – neither fox nor hound, partaking of both, yet neither; and despite their soft infancy there was about them something monstrous and contradictory and obscene […]. »

[2] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 333 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 319 : « Maximiliano temía enormemente por su nieta, por el rumbo que tomaría la vida de Lola bajo una férrea dictadura.
Para él había ocurrido el milagro de vivir cien años, pero pronto moriría, lo tenía claro. Y a Lola, ¿qué legado le dejaría? […] »
Su propósito era durar un poco más, ganar un poco más de tiempo, enseñar a la niña a jugarle cabeza al destino, a evadirse con el pensamiento, entretenerla en saltar con pértiga del otro lado de la mentira, pero hacerlo con inteligencia y sensibilidad. »

> « Je serai le dernier Chinois, je n'oublierai jamais mon enfance dans le bourg de Yaan, je ne renoncerai jamais à mon passé, par amour pour mes parents. Mais aussi je me sens comme le dernier des Cubains, parce que j'aime également cette île, bien qu'elle se dilue peu à peu dans la mer, dans une tache ténébreusement épaisse. Nous, les derniers, pourrons éclairer le chemin, que nous vivions ici, là ou là-bas[1]. »

Les familles Laborieux et Buendía s'éteignent quant à elles à l'issue du roman. Dans *Cien años de soledad*, le dernier rejeton de la lignée, né avec la queue de cochon qui sanctionne l'union incestueuse de ses parents, meurt dévoré par les fourmis, conformément à la prédiction de Melquíades. La famille Laborieux disparaît également puisque Marie-Sophie, fille unique de ses parents, est retrouvée par le Marqueur de paroles « morte de vieillesse achevée – son pécheur de requin pendu à ses côtés[2] ». De fait, cette extinction était anticipée par l'infertilité de Ninon, la première compagne d'Esternome, ainsi que celle de Marie-Sophie elle-même. Pour cette dernière, la stérilité résulte d'une série d'avortements de jeunesse, commencés pendant sa relation avec Basile. Inexpérimentée, Marie-Sophie est initiée aux méthodes qui se transmettent de femme en femme pour ne pas devenir mère :

> Basile me donnait des enfants que je ne voulais pas garder. […] Ma première grossesse fut surprenante. Il me fallut du temps pour comprendre, et ce fut Sylphénise (une malheureuse qui vivait à côté avec sept enfants et un épisode d'hommes) qui me signala le problème et me conseilla un thé d'ananas vert. J'en bus durant une journée jusqu'à me sentir ruisseler partout. La seconde fois, devenue attentive, je pus surprendre l'assèchement de mes affaires et me laçai dans le thé d'ananas qui n'eut aucun effet. Sylphénise dut alors m'initier au maniement d'une herbe grasse avec laquelle on pouvait décrocher les œufs les plus têtus[3].

L'intitulé de cette section de *Texaco*, « l'herbe grasse solitaire », anticipe les conséquences de ces gestes répétés qui finissent par condamner l'Informatrice à demeurer seule et sans descendance. La filiation symbolique qu'elle établit avec le Christ-urbaniste puis avec le Marqueur de paroles, par l'intermédiaire de ses cahiers et de son récit oral, vient alors se substituer à cette lacune généalogique.

2. Déclin de l'habitat

Ce déclin familial s'accompagne de la dégradation de l'habitat. Cette coïncidence n'est pas anodine, dans la mesure où la demeure revêt une place centrale dans la mise en fiction de la famille. Comme le rappelle en effet Robert Smadja, « le roman de la famille, c'est peut-être d'abord et avant tout celui de la maison[4] », un espace familial qui atteste d'une volonté d'enracinement. À propos de l'œuvre de Faulkner, Jean Jamin rappelle également

[1] *Ibid.*, p. 352-353 / *Ibid.*, p. 338 : «Yo seré el último chino, jamás olvidaré mi infancia en el burgo de Yaan, nunca renunciaré a mi pasado, por amor a mis padres. Pero también me siento como el último de los cubanos, porque también amo esta isla, aunque se diluya poco a poco en el mar, en una mancha tenebrosamente espesa. Los últimos podremos aclarar el camino, vivan aquí, allá o acullá. »
[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.,* p. 496.
[3] *Ibid.*, p. 306-307.
[4] Robert Smadja, *Famille et littérature, op. cit.*, p. 66.

l'association entre le lieu et la lignée, le sang et la demeure, ce qui explique le lien entre le destin de la maison et celui de la généalogie. En effet, dans *Sartoris*, la maison familiale est d'emblée présentée comme un lieu déserté, propice au vagabondage des fantômes du passé. Les grandes pièces inhabitées ou inutilisées exhibent l'absence et le deuil : le grenier est par exemple décrit comme « un endroit rêvé pour que les Sartoris défunts pussent s'y réunir et y discourir entre eux des jours prestigieux et désastreux d'antan[1]. »

Dans *Cien años de soledad*, non seulement la maison se vide, mais elle subit les mêmes attaques que la famille Buendía elle-même. En effet, malgré la « fièvre de restauration[2] » dont fait preuve Úrsula à plusieurs reprises, la demeure, qui a été le modèle de toutes les autres dans le village de Macondo, connaît une destruction lente et progressive, orchestrée par de multiples assauts. Ce sont d'abord les nombreux invités de passage qui saccagent les lieux au cours des banquets et des fêtes. Ensuite, après les longues années de pluie, les derniers Buendía sont confrontés au « bacchanal dévastateur des fourmis rouges géantes qui avaient proliféré pendant le déluge et sapaient à présent les fondations de la maison[3]. » Enfin, bien qu'Amaranta Úrsula prenne le relai de son aïeule et entreprenne à son tour de restaurer la vieille maison familiale dès son retour, elle finit par devenir elle-même, avec son neveu-amant Aureliano Babilonia, l'agent principal de sa destruction :

> Dans le vertige de cette passion, elle vit les fourmis ravager le jardin, satisfaisant leur fringale préhistorique sur les boiseries de la maison, et vit ce torrent de lave vivante se rendre à nouveau maître de la véranda, mais elle ne se soucia d'en enrayer l'invasion qu'au moment où elle les trouva parvenu jusque dans sa chambre. […] En peu de temps, ils commirent plus de dégâts que les fourmis rouges : ils détruisirent le mobilier du salon, mirent en lambeaux, avec leurs folies, le hamac qui avait résisté aux tristes amours du colonel Aureliano Buendía, et éventrèrent les matelas qu'ils vidèrent par terre pour s'étouffer dans des tempêtes de coton[4].

Cependant, dans notre corpus, il faut bien distinguer de la maison familiale proprement dite – celle des Sartoris, des Buendía – les deux autres espaces que sont la chambre de l'exil de Maximiliano Megía et l'instable case de Marie-Sophie, toujours détruite et toujours reconstruite. Dans *La eternidad del instante*, en effet, le dernier logement du héros s'oppose en tout point à sa maison natale. Comme nous l'avons évoqué en première partie, l'état de la chambre se dégrade à une vitesse inquiétante, reflet des mauvaises conditions de vie à La

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 83 / *Sartoris, op. cit.,* p. 86 : « […] a fitting place for dead Sartorises to gather and speak among themselves of glamorous and old disastrous days. »
[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 374 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 380 : « la fiebre de restauración ».
[3] *Ibid.* / *Ibid.* : « […] el estrépito devastador de las enormes hormigas cloradas que habían prosperado en el diluvio y estaban socavando los cimientos de la casa. »
[4] *Ibid.*, p. 448-449 / *Ibid*., p. 457-458 : « En el aturdimiento de la pasión, vio las hormigas devastando el jardín, saciando su hambre prehistórica en las maderas de la casa, y vio el torrente de lava viva apoderándose otra vez del corredor, pero solamente se preocupó de combatirlo cuando lo encontró en su dormitorio. […] En poco tiempo hicieron más estragos que las hormigas coloradas: destrozaron los muebles de la sala, rasgaron con sus locuras la hamaca que había resistido a los tristes amores de campamento del coronel Aureliano Buendía, y destriparon los colchones y los vaciaron en los pisos para sofocarse en tempestades de algodón. »

Havane pendant la Révolution puis sous le régime castriste. En outre, l'immeuble de la rue Dragones semble parodier la cohabitation d'une famille étendue, dans la mesure où Maximiliano vit dans une forte promiscuité avec la famille paternelle de Lola. Il s'en aperçoit un soir où cette dernière se coince la tête à travers la grille du balcon de sa grand-mère paternelle ; cette découverte lui permet de conclure que « toutes les cochonneries qui atterrissaient sur son crâne chaque fois qu'il mettait le nez sur la courette lui étaient lancées exprès[1]. » En contrepoint, la maison chinoise dans le bourg de Yaan, bien que vidée de ses habitants et dépossédée de ses richesses, conserve jusqu'au bout son décorum et sa dignité – sans doute parce qu'elle ne survit que dans le souvenir nostalgique qu'en a conservé le héros.

L'habitation de Marie-Sophie fait indéniablement figure d'exception, tant elle tranche avec les autres logements familiaux. Par définition, la case s'apparente à un habitat précaire et fragile, ce qui l'éloigne de la représentation de la maison familiale telle que la conçoit Robert Smadja. En outre, le quartier Texaco est jugé insalubre par la mairie et les habitants se font régulièrement évacuer par les « céhêresses » lors d'affrontements épiques, hauts en couleur, mais néanmoins très violents. Cependant, les destructions successives de sa case n'empêchent pas Marie-Sophie de se réinstaller systématiquement au même endroit, imitée par la communauté qui s'est constituée autour d'elle. Contrairement au délitement des édifices familiaux des Sartoris, des Buendía et des Ying, la case de Marie-Sophie se distingue donc par sa capacité à renaître de ses décombres, même si l'Informatrice décrit ces reconstructions successives comme un réflexe de survie désespéré de sa communauté :

> nous nous sentions seuls au monde, abandonnés, broyés. Nous ne pouvions que remonter, nous suspendre à nos tôles si précieuses, à nos plaques de fibro dont chaque brisure nous décrochait le cœur. Pas d'autre à faire que tenir raide à mort[2].

Comme le montrent la construction ternaire des phrases et l'anaphore pronominale, qui insistent sur l'extrême précarité qui touche l'ensemble de la communauté, la survie ne tient qu'à cet effort instinctif de réinstallation ; les matériaux de construction deviennent ici littéralement des supports d'existence pour l'héroïne et ses compagnons.

3. Déclin de l'autorité verticale

Texaco est donc le seul de nos romans où le déclin familial ne s'accompagne pas de celui de l'habitat. En revanche, ce roman n'est pas épargné par une troisième forme de délitement qui touche toutes les familles de notre corpus : celui de l'autorité verticale. Dans son

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.*, p. 169 / *La eternidad del instante, op. cit.*, p. 158: « […] los tambuches de intersticios lanzados a su cabeza cada vez que él se asomaba al traspatio tenían que ser a propósito. »
[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.*, p. 393.

Introduction à l'étude de la parenté, Christian Ghasarian décrit le fonctionnement des sociétés traditionnelles en insistant sur l'importance du groupe : « un individu est d'abord perçu comme membre d'un groupe de parenté en opposition à d'autres[1] » ; aussi, la plus grande punition consiste à se voir exclu du groupe auquel on appartient. Cette présentation semble donc mettre au premier plan l'autorité verticale qui s'incarne souvent à travers la figure du père ou de la mère. Mais dans le contexte caribéen, nous l'avons vu, le référent parental est déterminé par les circonstances historiques.

Plus précisément, nous observons que dans *Sartoris* et *Cien años de soledad*, l'autorité verticale trouve une expression dans des figures parentales imposantes, mais déclinantes, tandis que dans *Texaco* et *La eternidad del instante*, elle est sapée et remplacée par la figure du maître, détenteur d'un droit absolu. Le béké de la plantation dans laquelle naît Esternome détient par exemple le double statut de père et de maître. Son pouvoir de décision s'exerce tant sur le châtiment – celui de Grand Papa du cachot – que sur la récompense. Esternome est ainsi affranchi pour lui avoir sauvé la vie :

> […] le béké fit mander mon papa. Perdu au milieu de son lit à colonnes, il le zieuta longuement. J'ai bien souvent tenté d'imaginer ce bougre. Papa, qui disait ne pas connaître son nom ni son histoire, refusa de me le décrire, sans doute par crainte qu'il ne se mette à hanter sa vieillesse. Mais j'aime à penser qu'il avait la lèvre mince et l'œil trouble de ces fauves qui ne rêvent plus le monde. […] Au bout de son silence, le Béké dit à mon papa qu'il allait *l'affranchir*, mot qui sur l'instant ne lui signifia rien[2].

La parole du maître constitue ici un acte d'autorité, indépendamment de la compréhension du destinataire, ce qui rend bien compte du rapport de force existant entre les deux personnages. Mais simultanément, dans ce passage, la juxtaposition de l'expression soutenue « faire mander » et du verbe oralisé « zieuter », ainsi que l'opposition entre la désignation sociale « béké » et le substantif péjoratif « bougre » déconstruisent ironiquement l'image du maître, ébranlent sa supériorité.

Le même pouvoir démesuré et caricaturé apparaît chez les divers patrons de Marie-Sophie tout aussi satirisés, lesquels s'octroient sur cette dernière un droit similaire, voire supérieur au droit parental. Certains l'exploitent en l'accablant de tâches, comme la famille Latisse chez qui elle fabrique des chapeaux, fait le ménage et s'occupe de toute la famille. D'autres profitent du simulacre de relation parentale que leur procure l'emploi de Marie-Sophie : c'est le cas de Lonyon, chez qui elle vit et travaille après la mort d'Esternome. Celui-ci feint de la traiter comme sa fille pour dissuader les autres hommes de s'en approcher, espérant ainsi pouvoir plus facilement abuser d'elle, un scénario pervers que Marie-Sophie annonce d'abord

[1] Christian Ghasarian, *Introduction à l'étude de la parenté, op. cit.*, p. 12.
[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.*, p. 65-66.

par une litote – « Les changements de mon corps intéressèrent Lonyon[1]» – avant de dénoncer son comportement faussement protecteur et sa tendresse paternelle singée : « Il voulut que je l'embrasse à son départ comme sa petite fille, que je l'embrasse à son retour, que je l'embrasse à son coucher, que je l'embrasse à son réveil[2] ». Le jeu des répétitions et le recours à l'exagération caricaturent de façon grotesque cette imitation de la relation parentale ; ils assimilent en même temps le désir de Lonyon à une tentation incestueuse.

Dans *La eternidad del instante*, l'idée dominante est celle d'une dégradation de l'autorité juste et bonne d'un père idéalisé, remplacée par la violence et le despotisme des maîtres. De fait, lorsque Li Ying est obligé de partir, il renonce à son statut de père, ce qui explique la rébellion de sa fille Xue. Ensuite, Mo Ying fait lui-même l'expérience de la soumission à divers maîtres. Il est par exemple confronté à Cesáreo Plutarco, un trafiquant d'esclaves mexicain qui l'asservit et le dépossède de tout, jusqu'à son nom, mettant ainsi fin à sa première identité familiale, culturelle et religieuse : « Mo Ying, ce n'est pas mal comme nom, mais nous verrons si nous t'en trouvons un autre plus compréhensible pour les gens de Campeche. On se chargera bien de te baptiser, rien ne presse[3]. » La mention du baptême, qui rappelle l'exhortation à la conversion présente dans le discours colonialiste, s'articule ici au mépris manifeste du maître à l'égard du nom chinois, contenu dans l'adjectif « *comprensivo* ». En outre, le racisme de Cesáreo Plutarco se confirme lorsqu'on apprend que pour ce trafiquant spécialisé dans la traque de main d'œuvre asiatique à ramener en Amérique, « chasser un Chinois serait toujours, de toute évidence, moins compliqué qu'attraper à la main huilée une glissante anguille dans un filet rempli de crabes[4] » – une comparaison triviale qui animalise et avilit l'étranger, transformé en une vulgaire proie.

Moins négatif, mais détenteur d'une autorité paternelle sur celui qui s'appelle désormais Maximiliano Megía, Monsieur Buttler incarne une autre facette de l'autorité abusive. Employé chez lui comme médecin et comme juriste, le héros en est très apprécié et devient son protégé. Or, Monsieur Buttler ne l'en oblige pas moins à satisfaire ses désirs ou ses intérêts. Il force littéralement Maximiliano, par exemple, à épouser sa fille, pour que cesse le caprice de cette dernière. Autrement dit, l'autorité verticale qu'il est incapable d'exercer dans sa propre famille se trouve reportée sur son employé, ce qu'il avoue sans scrupule : « J'ai des

[1] *Ibid.*, p. 265.
[2] *Ibid*., p. 265-266.
[3] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.,* p. 254-255 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 244 : « Mo Ying, Mo Ying, no está nada mal como nombre, pero veremos si te encontramos otro más comprensible para los campechanos… Ya nos encargaremos de bautizarte, no hay apuro. »
[4] *Ibid.*, p. 253 / *Ibid.*, p. 242-243 : « […] cazar a un chino con toda evidencia sería siempre menos complicado que atrapar con la mano aceitada a una resbaladiza anguila dentro de una red repleta de cangrejos. »

filles très capricieuses, l'une d'elles s'est entichée de vous, et je ne peux pas m'arrêter de travailler pour m'occuper de cela. Occupez-vous-en ou je vous tue[1]. »

Dans *Texaco* comme dans *La eternidad del instante*, il apparaît clairement que cet assujettissement des deux personnages est justifié par leur race. Même après l'abolition de l'esclavage, la câpresse Marie-Sophie demeure en position de faiblesse face à tous ceux qui sont plus blancs qu'elle ; quant à Maximiliano Megía, il est victime de sa condition de migrant asiatique, comme les autres coolies venus en Amérique – le surnom « *Chini* » que Barbara Buttler lui donne est tout à fait révélateur de cette irréductible condition. Dans les deux cas, l'autorité verticale est donc déformée par l'oppression mais aussi par la discrimination dont sont victimes les héros.

À l'opposé, dans *Sartoris*, l'autorité parentale et patriarcale émane des figures du passé. Plus précisément, le fantôme et la statue du colonel John Sartoris symbolisent une autorité naguère imposante, mais à présent déclinante. La place occupée par ce personnage dans les remémorations des autres montre son importance. Le vieux Bayard, par exemple, est littéralement hanté par le souvenir de son père, ce qu'accentue la participation du vieux Falls, qui appartient à la génération du colonel. La première phrase du roman l'annonce : « Comme d'habitude, le vieux Falls avait fait entrer John Sartoris avec lui dans la pièce[2]. » Or, même lorsque le vieux Bayard se retrouve seul chez lui, « il lui sembl[e] pouvoir entendre encore le vieux Falls récapitulant d'une voix de tonnerre les souvenirs du passé[3] » dans lesquels son père occupe toujours la place centrale. Dans la dernière partie du roman, après la mort de Bayard II, Bayard III et Simon, la visite de Miss Jenny au cimetière permet de faire connaissance avec la statue de John Sartoris :

> Il se dressait, debout sur son socle de pierre, en redingote, tête nue, une jambe légèrement tendue en avant, une main négligemment posée sur la colonnette de pierre placée à côté de lui. Il levait un peu la tête, dans ce geste altier d'orgueil qui se répétait de génération en génération avec une inéluctable fidélité. Il tournait le dos au monde, plongeant son regard de pierre dans la vallée où passait son chemin de fer, jusqu'aux collines immuablement bleues, et, plus loin encore, jusqu'aux remparts même de l'infini[4].

[1] *Ibid*., p. 294 / *Ibid.*, p. 280 : « Tengo hijas muy caprichosas, una de ella se ha encaprichado con usted y yo un puedo parar de trabajar para ocuparme de eso. O se ocupa usted o lo mato. »
[2] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.,* p. 3 / *Sartoris, op. cit*., p. 19 : « As usual, old man Falls had brought John Sartoris into the room with him […]. »
[3] *Ibid.*, p. 20 / *Ibid.,* p. 33 : « […] he seemed to him that he could still hear old man Fall's voice in roaring recapitulation […]. »
[4] *Ibid.,* p. 343 / *Ibid.*, p. 299 : « […] he stood on a stone pedestal, in his frock coat and bareheaded, one leg slightly advanced and one hand resting lightly on the stone pylon beside him. His head was lifted a little in that gesture of haughty pride with a fateful fidelity, his back to the world and his carven eyes gazing out across the valley where this railroad ran, and the blue changeless hills beyond, and beyond that, the ramparts of infinity itself. »

Empreinte de solennité, cette image de l'autorité patriarcale semble cependant, à l'instar de John Sartoris lui-même, n'être plus désormais que poussière. En effet, les descendants se montrent incapables de rivaliser avec ce modèle ; aussi l'autorité verticale s'effrite-t-elle au fil du roman. Certes encore en vie alors que John II et John III sont déjà morts, le vieux Bayard se situe par exemple aux antipodes de son père. Sa surdité atteste de son hostilité vis-à-vis d'un monde auquel il ne veut pas s'adapter ; incapable de contrôler son petit-fils Bayard III, il ne parvient pas non plus à se faire obéir des domestiques noirs des deux dernières générations : le coup de bûche qu'il assène à Caspey pour le punir de sa désinvolture s'interprète alors moins comme un abus d'autorité que comme un aveu de faiblesse trahissant son incapacité à exercer une autorité naturelle sur son entourage.

Il est intéressant de remarquer que le déclin de l'autorité parentale constaté chez les Sartoris trouve son pendant dans la famille Strother. Cette dernière, rappelons-le, est au service des Sartoris depuis plusieurs générations. En effet, Simon, le domestique principal de *Sartoris* avait trois ans au moment où il voit son grand-père Joby enfouir l'argenterie dans la terre avant l'arrivée des Yankees – un épisode qui est raconté dans *The Unvanquished*. Or, comme Bayard II, Simon est désormais trop vieux pour exercer son autorité sur sa propre famille. Son fils Caspey, qui revient de la guerre, lui échappe complètement, comme le montre une scène qui se déroule dans la cuisine des Sartoris, dans laquelle ce dernier se vante de ses exploits européens. Jusque-là, « il faisait tout le travail que Simon, sous le fallacieux prétexte de la décrépitude et de la piété filiale, s'arrangeait à lui mettre sur le dos, et celui que miss Jenny pouvait lui trouver à faire sans qu'il réussisse à l'esquiver[1]. » Mais une fois revenu d'Europe, Caspey refuse désormais toute autorité – celle de son père comme celle de ses maîtres – au nom de l'égalité des hommes au combat. L'argument est évidemment ironique, dans la mesure où le récit de l'aventure européenne de Caspey révèle rapidement qu'il n'a pas combattu ; mais quoiqu'il en soit, son changement de comportement illustre tout à fait la façon dont l'autorité paternelle est sapée chez les Strother comme chez les Sartoris.

Dans *Cien años de soledad*, le déclin de José Arcadio Buendía, qui est à la fois un modèle de père et de patriarche, se manifeste par la dégradation progressive de son corps et de son esprit. La fin du quatrième chapitre narre en effet sa perte progressive de lucidité, qui se déroule en différentes étapes. Après le succès de ses travaux sur la danseuse mécanique, les retrouvailles fantasmagoriques avec son vieil ennemi, Prudencio Aguilar, accentuent sa

[1] *Ibid.*, p. 57 / *Ibid.*, p. 64 : « […] doing all the work that Simon managed, through the specious excuse of decrepitude and filial gratitude, to sough on this shoulder and that Miss Jenny could devise for him and he could not evade. »

distraction et contribuent à figer dans son esprit le temps et l'espace. Enfin, le déclin s'achève par une crise de violence destructrice dans son atelier :

> il saisit la barre qui servait à fermer une des portes et, avec cette violence sauvage qui caractérisait sa force peu commune, brisa jusqu'à les réduire en poussière tous les instruments d'alchimie, le cabinet de daguerréotypie, l'atelier d'orfèvrerie, hurlant comme un possédé en une langue pompeuse qu'il parlait avec aisance mais laquelle on ne comprenait absolument rien. Il se disposait à en finir avec le reste de la maison quand Aureliano demanda aux voisins de lui prêter main-forte. Il se fallut dix hommes pour le maîtriser, quatorze pour le ligoter, vingt pour le traîner jusqu'au châtaigner du patio où on le laissa attaché, aboyant dans une langue étrangère, une écume verte aux lèvres[1].

L'hyperbole et le procédé d'accumulation employés pour décrire la difficile maîtrise du colossal José Arcadio Buendía rappellent une dernière fois l'autorité verticale, familiale et patriarcale, qu'il incarnait autrefois, avant que la violence et l'étrangeté de sa langue – il s'agit en fait du latin – ne décrivent son animalisation et son aliénation.

À l'issue du chapitre, tombé dans « une totale simplicité d'esprit[2] », le patriarche a donc quitté sa propre maison ; sa régression s'assimile à un retour en enfance, ironie du sort pour ce personnage qui, rappelons-le, « considérait l'enfance comme une période de débilité mentale[3] ». En outre, avec le déclin de José Arcadio Buendía, c'est toute l'organisation familiale et sociale qui s'avère ébranlée. À partir du cinquième chapitre, la famille et le village se trouvent en effet exposés à différents dangers : le retour de José Arcadio réintroduit notamment la menace incestueuse dans la maison, et la guerre civile qui oppose les libéraux et les conservateurs éclate.

Pour conclure cette réflexion, arrêtons-nous sur une famille présente dans *Sartoris* qui semble *a priori* échapper aux dysfonctionnements que nous avons identifiés. Installés dans les collines en dehors de Jefferson, les MacCallum forment un solide clan masculin dont le mode de vie correspond au modèle de la famille patriarcale étendue, puisqu'il s'agit d'une fratrie nombreuse, vivant sous le même toit et demeurant sous l'autorité paternelle du patriarche, Virginius MacCallum. Aucune femme ne cohabite avec eux, à l'exception de la domestique, Mandy. Célibataires et sans enfants, âgés de vingt à plus de cinquante ans, les six frères MacCallum sont caractérisés par leur profonde ressemblance : « même figure maigre, même

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 101 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 96 : « […] agarró la tranca de una puerta y con la violencia salvaje de su fuerza descomunal destrozó hasta convertirlos en polvo los aparatos de alquimia, el gabinete de daguerrotipia, el taller de orfebrería, gritando como un endemoniado en un idioma altisonante y fluido pero completamente incomprensible. Se disponía a terminar con el resto de la casa cuando Aureliano pidió ayuda a los vecinos. Se necesitaron diez hombres para tumbarlo catorce para amarrarlo veinte para arrastrarlo hasta el castaño del patio, donde lo dejaron atado, ladrando en lengua extraña y echando espumarajos verdes por la boca. »
[2] *Ibid.* / *Ibid.*, p. 97: « un estado de inocencia total ».
[3] *Ibid*., p. 32 / *Ibid*., p. 25 : « […] consideraba la infancia como un período de insuficiencia mental ».

nez en bec d'aigle, même contenance grave et réservée[1] ». Lorsque Bayard III se rend chez eux, après avoir commis l'excès de vitesse qui coûte la vie à son grand-père, il semble chercher une retraite au cœur de la nature, une manière de se couper de la civilisation ; selon James Gray Watson, c'est même une renaissance, voire une substitution familiale qu'il souhaite trouver dans cet environnement simple et rustique[2]. De ce fait, on pourrait considérer que les MacCallum incarnent un mode de vie idyllique, fondé sur un patriarcat encore fonctionnel et une communauté familiale unie, par opposition au modèle déclinant et dysfonctionnel des Sartoris.

Cependant, le séjour de Bayard semble surtout l'occasion de décrire un familialisme poussé à l'extrême, composé de figures « frappées au même coin[3] », de personnalités écrasées sous le joug patriarcal qui s'avèrent incapable de perpétuer « le nom, le sol et le sang » – selon le titre de Jean Jamin – de la lignée. Contrairement à la famille principale du roman, le clanisme des MacCallum n'a rien d'aristocratique : sans connaître la misère des *poor whites* tels que les Bundren dans *As I Lay Dying* ou les Lester dans *Tobacco Road*[4], leurs conditions de vie sont radicalement opposées à celles des grands propriétaires terriens ou des notables du comté de Yoknapatawpha. Cependant, on retrouve chez les MacCallum le même orgueil, la même croyance illusoire en l'autosuffisance, qui pousse à exclure tout ce qui est étranger – de la dinde de Noël qui ne vient pas de leurs réserves à la portée monstrueuse expérimentée par Jackson. Le silence qui règne dans leur maison augure moins le calme que le vide, comme le suggèrent les espoirs tacites que placent tous les membres de la famille en Buddy, le frère cadet, seul individu susceptible de pouvoir encore transmettre « le nom, le sol et le sang[5] » du clan MacCallum :

> Et ils restaient assis en silence à contempler la longue personne de Buddy, pliée en deux comme un couteau de poche, tous avec la même pensée : une pensée que chacun d'eux croyait être le seul à avoir, et que nul n'exprimait jamais : qu'un jour Buddy se marierait et perpétuerait le nom[6] »

En définitive, les MacCallum incarnent donc moins un modèle patriarcal fonctionnel que la manifestation la plus exacerbée du refus de l'ouverture aux autres et au monde extérieur. Dans la mesure où cette famille ne délivre finalement pas une image de paternité, de filiation

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 305 / *Sartoris, op. cit*., p. 268 : « […] aquiline and spare, reserved and grave, though a trifle ruddy with his fresh coloring and finer skin. »
[2] « Bayard seeks rebirth at the Christmas season through his journey to the McCallums, in whom he hopes to find a reconstituted family which will grant him a new identity. » James Gray Watson, « "The Germ of My Apocrypha" : *Sartoris* and the Search of Form », *Mosaic*, 7, 1, 1973, p. 31.
[3] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.,* p. 289 / *Sartoris, op. cit*., p. 254 : « […] stamped clearly from the same die ».
[4] William Faulkner, *As I lay dying* (1930) et Erskine Caldwell, *Tobacco Road* (1932).
[5] Nous empruntons à nouveau le titre de l'ouvrage de Jean Jamin.
[6] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 306 /*Sartoris, op. cit.*, p. 268 : « And they would sit in silence, looking a Buddy's jack-knifes length with the same identical thought; a thought which each believes peculiar to himself and which none ever divulged – that some day Buddy would marry and perpetuate the name. »

et de transmission plus valable que celles des autres configurations que nous avons étudiées, l'idée de déclin familial se trouve alors d'autant plus renforcée.

Les dysfonctionnements horizontaux et verticaux que nous avons observés dans ce chapitre et qui sont responsables du déclin de ces familles en crise ont fait apparaître un facteur commun, parmi les diverses spécificités rencontrées : il s'agit d'un manque général d'ouverture et de mélange – ce que Jean Jamin a nommé « embastillement » à propos des familles de Faulkner. Dans certains cas, comme dans *Texaco*, cette absence de mélange n'est pas volontaire : elle est le résultat de la discrimination que subissent les personnages en raison de leur race, ou de leur faible statut social. Il en va de même dans certains passages de *La eternidad del instante* où Maximiliano Megía est rejeté en raison de ses origines, au point que son mariage avec Barbara Buttler passe pour un caprice extravagant, une provocation familiale de la part de cette dernière. Au contraire, comme nous l'avons vu, les familles Sartoris et Buendía ont manifesté leur farouche rejet commun de l'exogamie, du mélange des sangs et des races. Jusque-là, nous avons donc abordé la question du métissage dans son sens principalement biologique : étymologiquement, le « métis » désigne le sang-mêlé, le fruit du mélange. Nous verrons néanmoins que cette notion peut s'élargir au champ culturel, le métissage désignant alors le résultat de tout mélange de deux choses différentes. Dans cette perspective, l'endogamie et le cloisonnement des familles sont d'autant plus frappants qu'ils sont aux antipodes de l'essence même de la Caraïbe, lieu où les contraires et les semblables entrent en contact.

Après avoir analysé la façon dont les dysfonctionnements familiaux contribuent à la crise que traversent les familles, nous allons à présent nous intéresser plus précisément à la place qu'occupe l'individu dans son cercle familial. Qu'il en soit un simple témoin ou au contraire l'un des agents principaux, l'individu n'est en aucun cas étranger au délitement progressif que connaît sa famille : il est à la fois le sujet et l'objet de la crise que cette dernière traverse. La comparaison entre la quête individuelle de chacun et les injonctions familiales permet par exemple de montrer combien la communauté familiale peut se heurter au développement personnel de l'individu, engendrer de la solitude et de la souffrance. Dans une culture caribéenne encore peu encline à privilégier les désirs individuels par rapport aux impératifs familiaux, certains personnages cherchent pourtant à fuir pour se différencier ; d'autres restent mais s'isolent, d'autres encore luttent pour ne pas être réduits à la seule définition familiale. Il

s’agira également d’étudier la souffrance et le mal-être que peut éprouver l’individu lorsqu’il est en famille, ainsi que le rapport contrarié ou ambigu qu’il peut entretenir avec le processus de transmission et la gestion des multiples héritages familiaux.

Chapitre 2 : L'individu, source et objet de la crise familiale

"You know, Shakespeare, I never thought of you as having folks[1] !"

Cette citation extraite de la pièce *The Glass Menagerie* de Tennessee Williams illustre bien à quel point le statut de l'individu vis-à-vis de sa famille peut s'avérer complexe. À l'instar de Tom Wingfield – qui n'est autre qu'un double de l'auteur dans la pièce – ici surnommé Shakespeare par un camarade, les personnages de nos romans sont pris en tenailles entre leur appartenance familiale et leur désir d'accomplissement personnel. Dans cette mise en tension, c'est bien la question de l'identité individuelle qui est en jeu. Dans les sociétés traditionnelles, celle-ci n'apparaît que comme un élément secondaire, et « un individu est d'abord perçu comme membre d'un groupe de parenté par opposition à d'autres[2]. » Dans cette approche, l'identité de l'individu est réductible à celle de la famille. De son côté, Maurice Halbwachs affirme au sujet de la famille occidentale que « nulle part la place de l'individu ne semble ainsi davantage prédéterminée sans qu'il soit tenu compte de ce qu'il veut et de ce qu'il est[3] ». Dans ce second schéma, est évoqué également le conditionnement qu'induit la famille, même si la prédétermination n'exclut pas la quête future d'une identité individuelle. Enfin, analysant ce qu'elle appelle le « jeu des familles » dans le roman français du XIX^e^ siècle, Claudie Bernard souligne que le paradoxe du fonctionnement familial qui consiste à encourager à la fois une chose et son contraire :

> D'un côté, la famille cultive le même : même toit, même bourse, mêmes activités dans la maisonnée ; mêmes gênes, même nom, même honneur dans la lignée ; la filiation assure la reproduction organique et éducative ; l'alliance elle-même, quoique fondée sur l'exogamie, privilégie l'homogamie. D'un autre côté, la famille implique l'autre : dans l'alliance (jusqu'en 2013 hétéro-sexuelle), l'interdit de l'inceste oblige à substituer aux proches un étranger ou une étrangère, choisi(e) dans un rayon de plus en plus étendu à partir du XIX^e^ siècle ; la filiation elle-même comporte une dose d'inattendu, au niveau biologique, et, surtout lorsque s'amplifie le fossé des générations, au niveau du vécu[4].

La position de l'individu est donc susceptible de devenir à la fois source et objet de crise au sein de la famille, dans la mesure où la pression exercée par la communauté partageant « le nom, le sol et le sang » d'un côté et, de l'autre, la quête d'émancipation personnelle ne se font pas sans heurt. De plus, le cercle familial exerce lui-même un véritable pouvoir sur l'épanouissement individuel de ses membres, auquel il peut contribuer ou qu'il peut au

[1] Tennessee Williams, *The Glass Menagerie*, Scene six, in *The theatre of Tennessee Williams*, vol.1, New York, New directions, 1971, p. 191.
[2] Christian Ghasarian, *Introduction à l'étude de la parenté*, *op. c*it., p. 12.
[3] Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, *op. cit*., p. 222.
[4] Claudie Bernard, *Le jeu des familles dans le roman du XIX^e^ siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2014, p. 15.

contraire freiner. Dans cette perspective, nous allons exposer un concept sociologique occidental récent : l'individualisation. Ce concept sera ensuite mobilisé pour être appliqué aux familles de notre corpus, mais avec parcimonie et précaution. En effet, il n'est pas complètement efficient pour au moins deux raisons : non seulement il est postérieur à une partie de notre corpus, aussi bien quant à la date de publication qu'à celle de la diégèse, mais surtout, il correspond à une situation occidentale, bien éloignée du contexte caribéen. Le concept d'individualisation s'avère néanmoins très utile pour mesurer ce à quoi les personnages de nos romans sont susceptibles d'aspirer, car la quête d'une identité individuelle est familière à plusieurs personnages de chacun des textes que nous étudions : c'est parce que certains aspirent à s'éloigner, voire à rompre avec leur famille et parce que la question de l'identité individuelle pose effectivement problème que nous proposons cette étude.

Au cours de ce deuxième chapitre, nous observerons donc tout d'abord la façon dont s'exprime la quête d'identité individuelle dans l'économie romanesque ; en explorant les causes de cette recherche identitaire, nous montrerons ensuite ce qu'elle révèle du rapport de l'individu à sa famille, à son nom et à son héritage.

I. La quête de l'identité individuelle : un processus complexe au sein des familles

A. Le concept d'individualisation

Au fur et à mesure de son évolution, la famille occidentale a progressivement pris en compte le statut singulier des individus qui en sont les membres. Martine Segalen résume brièvement les étapes d'une institution qui ne cesse d'évoluer : après la crainte de sa disparition et le discours sur la crise de sa structure dans les années 1970, on parle dès les années 1980 des profonds changements et de l'évolution de la famille occidentale. Dans cette nouvelle phase, la famille contemporaine n'est plus dépeinte comme un lieu de castration, mais plutôt comme un cercle devant être épanouissant pour l'individu, où, d'après Jean-Hugues Déchaux,

> les rapports entre l'individu et la famille se sont renversés ; ce n'est plus l'individu qui est au service de la famille, mais la famille qui doit offrir à l'individu un cadre de vie épanouissant et protecteur. La vie familiale doit alors composer avec le droit de chacun de concevoir son existence privée comme il l'entend et l'ampleur, parfois démesurée, de ses attentes. L'idéal démocratique de

> liberté et d'égalité n'est plus cantonné à la sphère publique, il a gagné la famille. L'expression « individualisme familial » résume bien cette modernité familiale[1].

Effectivement, la consolidation de l'identité de l'individu devient l'un des rôles essentiels de la famille : « l'élément central n'est plus le groupe réuni, ce sont les membres qui le composent. La famille devient un espace, privé, au service des individus[2] » affirme par exemple le sociologue François de Singly, qui cite à titre d'exemple quelques changements symboliques apparus dans la législation française, comme l'abolition du droit d'autorité paternelle (1970), le divorce par consentement mutuel (1975), ainsi que la croissance du travail féminin ou la prise en compte des besoins de l'enfant.

En 2001, avec la publication d'un ouvrage en deux tomes intitulé *Famille et individualisation*, François de Singly réunit différents travaux qui questionnent cette émergence de l'individualisme au sein de la communauté familiale. D'après les chercheurs ayant participé aux réflexions et aux enquêtes recensées dans l'ouvrage, si l'individu est en quête d'une identité extrafamiliale, c'est parce que la seule identité familiale n'est plus suffisante. Cette concentration sur l'individu s'explique notamment par l'impératif des sociétés contemporaines qui tranche avec les idéaux des générations précédentes : il s'agit désormais de « devenir un individu original, c'est-à-dire en accord avec sa nature profonde[3] ». Cet objectif s'accompagne d'une autre injonction, qui est d'accéder à l'autonomie – soit de ne plus dépendre économiquement et socialement de la famille. La façon dont l'individu contemporain est défini s'oppose ainsi au déterminisme économique, social et moral des sociétés traditionnelles : désormais, « chacun a son originalité, au double sens, celui de « qui existe dès l'origine », et celui de « qui ne ressemble à aucun autre[4] ». L'idéal d'un individu unique, original, tranche dès lors avec le schéma traditionnel de filiation et de transmission, dans lequel l'individu héritier était contraint de marcher sur les traces de ses ascendants. En outre, l'accent mis sur l'importance de se trouver, de faire émerger son originalité, montre bien le renversement opéré, la primauté inédite du singulier sur le collectif, l'émergence de l'individu face à la communauté familiale.

D'après les sociologues contemporains, cette évolution n'a pas donné lieu à une crise dans les cultures occidentales. D'une part, elle arrive au moment où la famille d'antan, idéalisée et mythifiée, est un modèle révolu, remplacé par ce que certains sociologues ont appelé le

[1] Jean-Hugues Déchaux, *Sociologie de la famille, op. cit*., p. 108.
[2] François de Singly, *Le soi, le couple et la famille* [1996], Paris, Nathan / SEJER, coll. « Pocket », 2004, p. 8.
[3] François de Singly (dir.), *Famille et individualisation, tome 1. Être soi parmi les autres*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2001, p. 6.
[4] François de Singly (dir), *Famille et individualisation, tome 2. Être soi d'un âge à l'autre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2001, p. 5.

« nouvel esprit de famille[1] ». D'autre part, ce changement est pleinement compatible avec la caractéristique essentielle de la famille contemporaine : le renforcement de la dimension affective dans les relations horizontale et verticale. Enfin, ce modèle familial est suffisamment souple pour s'adapter aux nouveaux impératifs, sans que cela ne nuise à sa pérennité. Dans cette perspective, il n'y a pas de contradiction entre l'identité familiale et l'accès à une identité individuelle :

> Pour devenir soi, ne faut-il pas larguer les amarres de la famille, rejeter les normes qui enchaînent ? Il semble que non. C'est là le mystère de nos sociétés contemporaines qui fabriquent du lien familial, tout en laissant les uns et les autres poursuivre des buts individuels. Les normes éducatives ont changé, l'effacement de l'autorité au profit d'une relation plus égalitaire entre les générations les encourage à rester en contact ; ainsi voit-on s'affirmer à chaque génération une montée de l'autonomie qui cependant n'aboutit pas à un délitement du sentiment familial. La lignée continue à faire sens, mêmes si celui-ci n'est plus donné par le patrimoine ou par le métier[2].

Si aucune crise n'apparaît dans la France contemporaine ou dans les sociétés occidentales, qui sont le terrain observé par les sociologues de l'individualisation et du nouvel esprit de famille, il n'en va pas de même ailleurs. L'individualisation et l'émancipation de l'individu sont encore problématiques dans les sociétés traditionnelles telles que les sociétés caribéennes, qui ne connaissent pas les mêmes changements économiques et sociaux. Dans notre corpus, nous allons ainsi voir que ces deux désirs individuels se heurtent encore à des impératifs familiaux tels que l'injonction à reproduire à l'identique, à perpétuer la lignée, à être successivement dépositaire puis transmetteur d'un héritage : en somme, à penser à la famille avant de penser à soi.

B. Application du concept d'individualisation à notre corpus : des désirs émergents et des rejets

1. Une expérience émancipatrice : voyage et déplacement

Parmi les expériences émancipatrices les plus fréquemment représentées dans les textes littéraires, nous pouvons évoquer premièrement le déplacement, qui est un moment charnière du roman de formation. En effet, le voyage permet à l'individu de sortir du cercle familial afin de faire ses armes ailleurs, de se forger sa propre expérience, de s'enrichir par la découverte d'une autre société, de coutumes différentes. *Cien años de soledad* en propose un exemple tout à fait emblématique avec Amaranta Úrsula, membre de la dernière génération de la famille Buendía, que son père envoie étudier à Bruxelles, d'où elle revient à l'âge adulte,

[1] Nous pensons notamment aux trois auteurs de l'ouvrage éponyme : Claudine Attias-Donfut, Nicole Lapierre, Martine Segalen, *Le nouvel esprit de famille*. Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.
[2] *Ibid*., p. 29.

empreinte d'une nouvelle culture occidentale et d'une modernité encore inconnue à Macondo, sans que cela ne la pousse pour autant à renier ses origines.

Dans notre corpus, deux cas de figure semblent émerger. Il y a d'abord, comme l'illustre le départ d'Amaranta Úrsula, la situation où un parent décide d'éloigner son enfant pour une raison précise. C'est ce qui se produit également pour Mo Ying, dans *La eternidad del instante*, dont le premier voyage, effectué à l'adolescence, a pour but explicite de compléter l'apprentissage spirituel initié en famille. En le confiant à son maître Meng Ting, sa mère formule de la façon suivante sa décision :

> L'heure est venue où enseigner l'astronomie, la poésie, les mathématiques, la calligraphie et la peinture à notre fils Mo Ying ne suffit plus. C'est déjà un adolescent robuste de corps et d'esprit. Nous devons l'initier à la méditation, à la spiritualité. Son père tout comme moi nous nous accordons à dire que la meilleure école est le refuge de la nature, et plus précisément la montagne[1].

On peut également considérer que ce voyage doit permettre au jeune garçon de revenir prêt à affronter les difficultés qui l'attendent. En effet, dans le même chapitre, le contexte difficile de la Chine et l'avenir compromis de l'art ont été évoqués, ce qui remet en question les enseignements jusque-là suivis par Mo Ying ; de plus, la visite d'un cousin a occasionné une discussion avec Li Ying sur la meilleure décision à prendre – émigrer en Amérique ou tenter de résister au changement. Enfin, le personnage doit se préparer à devenir l'homme de la famille au cas où son père doive s'en aller – ce qui sera effectivement le cas. Le voyage dans la montagne est donc ici choisi – pour le fils, par ses parents – en raison de ses bienfaits spirituels et de ses vertus initiatiques.

Or, loin d'être désiré, ce départ est d'abord appréhendé comme un choc traumatique par Mo Ying. Après avoir entendu la conversation de ses parents, il est découvert par sa sœur cadette dans une armoire, « couché en position fœtale, coiffé d'une tortue[2] », soit dans une posture de régression infantile. Notons également que la tortue possède une importante symbolique dans la culture chinoise, car elle est perçue comme un moyen de communiquer avec les morts. On peut donc lire dans cette référence animalière la volonté de Mo Ying de s'extraire pendant un instant du monde terrestre – il justifie d'ailleurs son manège en disant qu'il joue « à faire le mort[3] » – afin de se soustraire au voyage et à la séparation familiale.

---

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.*, p. 67 / *La eternidad del instante, op. cit.*, p. 64 : « La hora ha llegado en que no basta la enseñanza de la astronomía, la geografía, la matemática, la caligrafía y la pintura para nuestro hijo Mo Ying. Ya es un adolescente robusto de cuerpo y de mente. Debemos iniciarlo en la meditación, en la espiritualidad. Tanto su padre como yo estamos de acuerdo en que la mejor escuela es el refugio en la naturaleza, en la montana mas precisamente. »

[2] *Ibid.*, p. 68 / *Ibid.*, p. 66 : « […] acostado en posición fetal en el interior del armario con una jicotea de corona en la cabeza. »

[3] *Ibid*., p. 69 / *Ibid.* : « Jugaba a hacerme el muerto. »

Néanmoins, le départ a bien lieu deux jours plus tard et la dimension initiatique de ce séjour loin des siens, telle qu'elle était souhaitée par ses parents, s'avère effectivement accomplie : une évolution physique et morale du jeune garçon – allègement du corps, recentrement de l'âme sur l'essentiel, élévation spirituelle et communion avec la nature – se produit progressivement au cours des trois années passées à la montagne.

Dans le deuxième cas de figure que nous allons exposer, le déplacement n'est plus un souhait émanant de la famille : au contraire, il est motivé par le désir de l'individu de quitter les siens, donc, pour reprendre le concept précédemment nommé, par un désir d'individualisation. Pour le décrire, nous nous concentrerons essentiellement sur deux personnages de Faulkner et García Márquez : le jeune Bayard Sartoris et le fils aîné du couple fondateur de Macondo, José Arcadio.

Dans *Sartoris*, on peut associer le motif de la guerre à celui du voyage et du désir d'éloignement familial en citant l'une des premières réflexions que Miss Jenny adresse à Narcissa Benbow :

> La guerre n'a fait que fournir à John un prétexte honorable pour se faire tuer. Si ce n'avait été de cette façon-là, c'eût été d'une autre qui aurait causé toutes sortes d'embêtements aux gens de sa famille[1].

Cette « *good excuse* » qu'est la guerre pour John fonctionne aussi pour son frère jumeau Bayard, voire même pour le domestique noir Caspey qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, ne combat finalement pas, mais goûte au plaisir de la liberté et de l'oisiveté en Europe. Certes, plusieurs critiques, à l'instar de Cleanth Brooks ou Thomas Nordanberg, ont insisté sur le lien entre l'instabilité de Bayard et son expérience de pilote pendant la Première Guerre mondiale[2] ; il n'en demeure pas moins que pour ce personnage, l'engagement militaire arrive précisément au moment où sa première femme attend un enfant. La guerre le fait une première fois échapper à son devoir de père, geste qu'il reproduit ensuite lorsque sa seconde femme, Narcissa Benbow, est à son tour enceinte. À aucun moment de son existence Bayard III n'aura donc assumé sa paternité.

Le second départ de ce personnage – sans motivation aucune si ce n'est le désir de fuir délibérément ses responsabilités – est décrit par le narrateur comme une longue errance de

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 31 / *Sartoris, op. cit.*, p. 41-42 : « The war was just gave John a good excuse to get himself killed. If it hadn't been that, it would have been some other way that would have been a bother to everybody around. »

[2] Voir Cleanth Brooks, *William Faulkner. The Yoknapatawpha Country* [1963], New Haven and London, Yale University Press, 1977. Le chapitre 6, intitulé « The Waste Land : Southern Exposure », est consacré à *Sartoris*. Voir également Thomas Nordanberg, *Cataclysm as catalyst. The theme of War in William Faulkner's Fiction*, Stockholm, UPPSALA, 1983. Le chapitre 8 est consacré aux personnages de *Sartoris* qui ont fait l'expérience de la guerre : Bayard, Horace Benbow et Buddy MacCallum.

pays en pays, au cours de laquelle « de temps en temps, cependant, il faisait connaître, à sa manière sombre et brutale, par quelque carte postale aux couleurs criardes, les endroits où il était passé[1]. » La narration change de cadre spatial une seule fois, le temps de décrire les dernières heures de Bayard III à Chicago puis à l'aéroport de Dayton, juste avant qu'il ne se tue en testant un avion défectueux. Dans une grande partie du roman, nous l'avons évoqué, ce personnage est hanté par un sentiment de culpabilité complexe, dû notamment à la mort accidentelle de son frère jumeau. Au moment de son dernier départ, la culpabilité ressentie s'avère fondée puisqu'il est bel et bien responsable de la mort de son grand-père Bayard II. Cependant, au-delà de ce sentiment qui constitue à lui seul une explication plausible de la fuite du personnage, rappelons que le personnage de Bayard semble en permanence enfermé dans sa famille ; les comparaisons animalières dont il est l'objet dans le roman, qui font de lui un oiseau de proie ou une bête sauvage, autorisent la comparaison avec un fauve dans sa cage. La première nuit passée dans sa chambre d'enfant lors de son retour à Jefferson, au cours de laquelle il réclame du whisky à une Miss Jenny inflexible, ainsi que sa longue convalescence dans la maison familiale après sa chute de cheval sont des exemples notoires de cet enfermement.

La fuite de Bayard ainsi que le refus d'assumer sa paternité dans *Sartoris* trouvent leur pendant dans *Cien años de soledad* avec le personnage de José Arcadio, fils du personnage homonyme. Il s'agit d'un départ non prémédité, qui est comme expédié par la narration : « On était jeudi. Dans la nuit du samedi, José Arcadio se noua un chiffon rouge sur la tête et partit avec les gitans[2]. » Après sa disparition, la réaction des parents est contrastée : tandis qu'Úrsula se lance dans de grandes recherches au point de s'absenter pendant plusieurs mois, son mari se contente d'un jugement sobre et dépourvu d'affect, affirmant qu'« il apprendra à devenir un homme[3] ». On peut déceler une certaine ironie du narrateur dans cette prédiction paternelle, dans la mesure où c'est précisément la virilité démesurée de José Arcadio et ses conséquences qui l'ont poussé à prendre la fuite. Le personnage disparaît alors pour quelques temps de la diégèse : il est même en quelque sorte remplacé par son fils naturel, Arcadio, que les Buendía adoptent sans lui révéler l'identité de ses parents.

Le retour tonitruant de José Arcadio, en revanche, fonctionne au sens propre du terme comme un élément perturbateur, le narrateur employant l'image du « tremblement de terre[4] ».

---

[1] William Faulkner, *Sartoris*, *op.cit*., p. 323-324 / *Sartoris*, *op.cit*., p. 283 : « […] although from time to time he indicated by gaudy postals where he had been, after the bleak and brutal way of him. »
[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 52 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 45 : « Era jueves. La noche del sábado José Arcadio se amarro un trapo rojo en la cabeza y se fue con los gitanos. »
[3] *Ibid.* / *Ibid.* : « Así aprenderá a ser hombre. »
[4] *Ibid.,* p. 112 / *Ibid.*, p. 109 : « temblor de tierra ».

Il se produit au moment où la famille observe encore le grand deuil décrété à la mort de Remedios, la jeune épouse d'Aureliano :

> Celui qui arrivait ainsi était un véritable colosse. C'était à peine si ses épaules carrées passaient dans la largeur des portes. Il avait à son cou de bison une petite médaille de la Vierge des Remèdes, les bras et le torse constellés de tatouages, et au poignet droit le bracelet serré des enfants-en-croix. Il avait le cuir tanné par le sel des intempéries, le cheveu court et hérissé comme une crinière de mulet, des mâchoires d'acier, un regard triste. Son ceinturon était deux fois plus gros que la sangle d'un cheval, et les tremblements causés par sa seule présence donnaient l'impression d'une secousse sismique[1].

Il faut attendre que le géant croise le regard d'Úrsula pour que son identité soit confirmée au lecteur. Dans la description qui en est faite, on remarque d'emblée la métamorphose physique de José Arcadio – sa croissance extraordinaire, le recours aux métaphores animales et les dessins qui couvrent sa peau produisent un effet d'étrangeté. Ce sentiment est accentué par le recours à l'hyperbole, qu'il s'agisse des proportions de son corps, de sa consommation alimentaire, du nombre de fois où il a fait le tour du monde ou encore des détails qu'il donne au sujet de ses aventures extraordinaires.

Dans le récit de son épopée de fils prodigue, de nombreux indices sont le signe d'une véritable rupture avec sa famille, laquelle ne fera que s'accentuer : son départ avec les gitans, peuple nomade qui contraste avec le statut social de ses parents, patriarches et fondateurs de Macondo ; son engagement dans « un équipage de marins apatrides[2] » alors qu'il est le membre d'une grande famille solidement ancrée dans un lieu ; la marchandisation de son corps démesuré, malgré l'éducation puritaine reçue d'Úrsula ; la vénalité, enfin, aux antipodes des principes économiques de la même Úrsula et des dépenses, certes inconsidérées, mais dépourvues de calcul, de José Arcadio Buendía. Tous ces détails disséminés symbolisent le reniement des principes familiaux des Buendía par le fils aîné. Lui-même semble être devenu un étranger inapte à se réadapter aux siens ; le sentiment de rejet s'avère réciproque, même de la part de sa mère :

> À table, Ursula pleurait comme si elle était en train de lire toutes les lettres qui n'arrivèrent jamais à destination et où José Arcadio relatait ses exploits et ses mésaventures. « Alors que tu as une si grande maison ici, mon fils, sanglotait-elle. Alors qu'on a jeté tant de nourriture aux cochons ! » Mais, dans le fond, elle ne pouvait imaginer que le jeune garçon emmené par les gitans fût ce grand escogriffe qui s'empiffrait un demi-cochon de lait à déjeuner et dont les vents faisaient se faner les fleurs. Le reste de la famille avait des réactions similaires. Amaranta ne pouvait dissimuler la répugnance que lui causaient, à table, ses éructions bestiales. Arcadio, qui ne sut jamais le secret de sa filiation, répondait à peine aux questions qu'il lui posait dans le dessein

[1] *Ibid.*, p. 112-113 / *Ibid*., p. 109-110 : « Llegaba un hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas. Tenía una medallita de la Virgen de los Remedios colgada en el cuello de bisonte, los brazos y el pecho completamente bordados de tatuajes crípticos, y en la muñeca derecha la apretada esclava de cobre de los *niños-en-cruz*. Tenía el cuero curtido por la sal de la intemperie, el pelo corto y parado como las crines de un mulo, las mandíbulas férreas y la mirada triste. Tenia un cinturón dos veces más grueso que la cincha de un caballo, botas con polainas y espuelas y con los tacones herrados, y su presencia daba la impresión trepidatoria de un sacudimiento sísmico. »

[2] *Ibid*., p. 114 / *Ibid*., p. 111 : « una tripulación de marineros apátridas ».

> évident de conquérir son affection. Aureliano essaya de revivre en souvenir cette époque où ils partageaient la même chambre, tâcha de restaurer leur complicité d'enfance, mais José Arcadio avait oublié tout cela : la vie en mer lui avait saturé la mémoire de beaucoup trop de choses à se rappeler[1].

Déjà caractérisé au début du roman par sa propension à l'isolement, son mutisme et son désintérêt, à la différence de son cadet, pour les activités scientifiques de son père, le fils disparu est donc bel et bien devenu un étranger dans sa propre maison, avant de transgresser la règle familiale la plus importante aux yeux de ses parents : l'union incestueuse – avec Rebeca, considérée comme sa sœur adoptive.

Dans ces trois romans, on peut donc parler d'un élan du personnage hors de la famille, dans le but d'échapper à cette dernière, à ses règles, ses lois, son autorité. Observons enfin que le roman *Texaco* se démarque du reste de notre corpus, dans la mesure où le cercle familial si fragile, le lien de filiation si précaire, n'est pas suffisamment présent pour exercer une contrainte sur l'individu et ainsi le pousser à s'en aller. La contrainte vient d'ailleurs : non pas de la famille biologique mais de cette famille patriarcale de substitution qu'est celle du béké, voire de la plantation toute entière. En outre, le personnage – qu'il s'agisse d'Esternome ou de Marie-Sophie – n'est pas mu par une volonté de déplacement : ce sont les circonstances extérieures qui le poussent à partir, et non pas un désir d'individualisation. Lorsqu'Esternome, suite au cyclone qui ravage les champs du béké, quitte pour la première fois la plantation avec pour objectif de gagner l'argent nécessaire pour l'affranchissement de sa mère, cette dernière n'est déjà plus qu'une « vieille aux paupières molles » qui « lui avait répondu d'aller au gré de son cœur, sans s'inquiéter de rien car en terre de liberté, la plante, pour elle fanée depuis longtemps, n'aurait même plus de fibres »[2]. De la même façon, quelques décennies plus tard, Marie-Sophie n'abandonne pas son quartier natal tant qu'Esternome n'est pas mort ; elle est ensuite poussée dehors par la misère.

2. Amour et désir, étapes essentielles de différenciation

Après les expériences émancipatrices de voyage et de déplacement, nous allons voir que le sentiment amoureux et le désir déclenchent un élan de différenciation par rapport à la famille, de transgression des valeurs morales qu'elle véhicule. L'une des fonctions du groupe

[1] *Ibid*., p. 115 / *Ibid*., p. 112 : « Úrsula lloraba en la mesa como si estuviera leyendo las cartas que nunca llegaron, en las cuales relataba José Arcadio sus hazañas y desventuras. « Y tanta casa aquí, hijo mío », sollozaba. « ¡ Y tanta comida tirada a los puercos ! » Pero en el fondo no podía concebir que el muchacho que se llevaron los gitanos fuera el mismo atarván que se comía medio lechón en el almuerzo y cuyas ventosidades marchitaban las flores. Algo similar le ocurría al resto de la familia. Amaranta no podía disimular la repugnancia que le producían en la mesa sus eructos bestiales. Arcadio, que nunca conoció el secreto de su filiación, apenas si contestaba a las preguntas que él le hacia con el propósito evidente de conquistar sus afectos. Aureliano trató de revivir los tiempos en que dormían en el mismo cuarto, procuró restaurar la complicidad de la infancia, pero José Arcadio los había olvidado porque la vida del mar le saturó la memoria con demasiadas cosas que recordar. »

[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 78

familial est en effet de réguler les unions et les alliances – ce qui explique en quoi le mariage de Rebeca et José Arcadio provoque une rupture avec les Buendía. On retrouve notamment dans nos romans caribéens deux impératifs familiaux empreints d'un fort puritanisme : l'exigence d'endogamie et la prohibition du désir. Volontairement ou de façon inconsciente, la famille peut s'avérer castratrice face au désir de l'individu ; de son côté, ce dernier peut exprimer son opposition ou son désir de distinction par rapport à sa famille par le biais de ses choix amoureux et sexuels.

Nous verrons ainsi dans *Sartoris* que l'attraction qu'exerce Belle Mitchell sur Horace Benbow témoigne de la présence d'un désir manifeste, mais difficilement assumé par le personnage. Dans *Cien años de soledad*, la transgression effective des règles familiales montre que quelques personnages ont choisi de laisser libre cours à leur désir, pour le meilleur comme pour le pire. Enfin, dans *La eternidad del instante*, nous verrons que la séparation d'avec la famille permet au héros de s'en différencier et de créer sa propre généalogie, qui est caractérisée par son exogamie et son métissage. *Texaco* fait encore une fois l'objet d'un traitement dissocié car la famille y est trop peu présente pour être castratrice : c'est le seul de nos romans où le désir peut s'exprimer librement ; grâce à la restitution de leur histoire personnelle, les personnages concernés sont les seuls à porter un jugement sur leurs sentiments et leurs choix intimes. Néanmoins, cette différence, loin d'entraver toute possibilité de comparaison, va nous permettre de mieux montrer en contrepoint ce qui se produit dans les autres textes.

Nous pouvons donc commencer par le roman de Chamoiseau, dans lequel l'émergence du désir n'est pas condamnée par une figure d'autorité familiale, et donc n'engendre pas de quête de différenciation. Esternome et Marie-Sophie Laborieux connaissent une évolution similaire en trois temps. En effet, en observant le détail des amours du père et de la fille, on note d'abord la naissance du désir purement sexuel pour un partenaire qui ne convient pas – respectivement Osélia et Basile. Vient ensuite une passion réciproque mais contrariée, à l'égard d'un personnage longtemps idéalisé : il s'agit de Ninon et de Nelta. Enfin, l'amour vrai et durable apparaît dans la vieillesse, personnifié par deux figures positives et aimantes : Idoménée et Iréné.

La première expérience de chaque personnage s'avère déceptive et douloureuse. En effet, Osélia et Basile sont tous deux présentés négativement dans le roman, parce qu'ils méprisent le personnage avec lequel ils s'unissent malgré tout, mais également parce qu'ils sont soucieux de progresser socialement, d'accéder à un nouveau statut en reniant leurs origines. Osélia est la veuve de Zara, un compagnon de travail d'Esternome qui est assassiné et dont il

prend tout bonnement la place dans sa case. Séduit par sa logeuse, Esternome lui fait la proposition d'un véritable concubinage en ces termes :

> Pourquoi ne pas siroter la vie ensemble-ensemble, ho dites donc ? Ce à quoi Osélia répondit sans prendre remède contre sa douleur, comme pour l'instruire d'un coup aux raideurs de l'époque : Si tu veux, mon nègre… mais le temps que je trouve mon mulâtre ou mon blanc[1].

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer ce souci de blanchir la lignée qui anime bon nombre d'Antillais après l'abolition de l'esclavage. Dans ce passage, la violence verbale d'Osélia à l'égard d'Esternome n'est pas comprise tout de suite par ce dernier – seule la restitution à sa fille, plus tard, le permet. Avec Osélia, Esternome découvre certes les plaisirs de la chair, mais « sans doute parce que cela ressemblait trop à ses travaux nocturnes, Osélia ne lui fit ça qu'une fois[2]. » Déçu et frustré, il sombre progressivement dans la débauche et l'oisiveté ; en outre, au contact d'Osélia, le personnage oublie son projet initial d'affranchir sa mère – dont l'agonie coïncide justement avec cette période. Même si l'opposition entre la figure maternelle et la prostituée ne sont pas explicites, on voit donc que l'une exclut l'autre : le choix d'Osélia est un choix contre la mère, qui exclue cette dernière.

De son côté, Marie-Sophie rencontre Basile après la mort de son père, lorsqu'elle est employée comme domestique dans diverses familles d'En-ville. Là aussi, la médiocrité du personnage et la violence dont il fait preuve à son égard ne sont compris qu'ultérieurement, comme elle l'explique ici :

> Basile, étonné de me trouver jeune-fille, chantonna une victoire. Je n'en perçus l'inélégance que vingt-cinq ans plus tard, en mes heures de songerie entre deux batailles pour Texaco, tant j'étais bouleversée sur l'instant, par ce que mon ventre venait de découvrir[3].

Dans le souvenir qu'en garde l'Informatrice, Basile est immédiatement caractérisé par son apparence extrêmement soignée : « un nègre à canotier, habillé d'un drill blanc, impeccable toujours. Il avait des hanches de fillette, des épaules de docker[4] […] ». Comme Osélia et comme bon nombre d'individus décrits dans le roman depuis l'arrivée d'Esternome à Saint-Pierre, Basile est désireux de s'assimiler à une classe dominante. En effet, comme l'indique le sous-titre qui lui est consacré, « les muscles de la civilisation », ce personnage se sert de la culture physique pour changer de statut, pour se blanchir symboliquement : car comme le résume Marie-Sophie, « un nègre sportif, de ce fait, n'était même plus un nègre[5]. » Notons au passage que dans le langage des conteurs, Basile est le nom donné à la mort, ce qui redouble

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 86.
[2] *Ibid*., p. 89
[3] *Ibid*., p. 294.
[4] *Ibid.*, p. 290.
[5] *Ibid.*, p. 299.

d'une connotation péjorative le regard porté sur le personnage, accusé en quelque sorte de mettre à mort ses origines.

Que dire de ces deux premières expériences amoureuses, certes douloureuses mais significatives dans le parcours de chaque personnage ? Nous pouvons affirmer qu'elles n'ont lieu que parce qu'Esternome et Marie-Sophie Laborieux sont dépourvus d'attaches familiales et demeurent étrangers à une autorité tutélaire : seule cette liberté leur permet de faire l'expérience de cette première relation. Or, il semble bien qu'il faille en passer par Basile et Osélia, par cette forme d'aliénation initiale, pour progresser, aussi bien au niveau sentimental qu'au niveau moral. Au contraire, les rencontres amoureuses suivantes auront lieu avec des personnages dépourvus d'une telle ambition sociale, caressant plutôt des rêves de vie meilleure. Rencontrés tous deux dans un contexte de liesse – prémisses de l'abolition de l'esclavage en 1848 pour Esternome, élection de Césaire à la mairie de Fort-de-France en 1946 pour Marie-Sophie –, Ninon et Nelta sont deux personnages qui demeurent positifs malgré l'échec de la relation amoureuse ; il en va de même pour les amants des vieux jours, Idoménée et Iréné. Grâce à leur indépendance ainsi qu'à la non-présence d'une famille garante de valeurs et exerçant un droit de regard sur les choix des individus, Esternome et Marie-Sophie ont donc accès à une progression positive, une forme d'éducation sentimentale ; nous allons voir en contrepoint que dans les autres romans, la famille peut agir comme un véritable frein.

Dans *Cien años de soledad*, le désir féminin apparaît au contraire comme un tabou, que ce soit dans la première partie du roman, dominée par Úrsula, comme dans la seconde, où la vie de famille est régentée par l'inflexible Fernanda. L'éducation des filles, en particulier, est empreinte d'un fort puritanisme : à la peur de l'inceste, s'ajoute en effet un tabou sexuel plus général, qui condamne par exemple Rebeca et Pietro Crespi au statut d'éternels fiancés surveillés et chaperonnés, ou qui châtie Meme en l'exilant dans un pensionnat religieux dans lequel elle finit ses jours. Du point de vue de la morale familiale des Buendía, l'idéal féminin serait ainsi celui de la mère, voire de la vierge dépourvue de désirs, à l'image de la jeune Remedios, épouse d'Aureliano qui « par son âge aurait pu être sa propre fille[1] ». Lorsque José Arcadio se rend chez les Moscote pour demander sa main, ce décalage entre la demande et l'âge de l'intéressée donne même lieu à un quiproquo cocasse, dont Úrsula obtient plus tard l'explication :

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 79 / *Cien años de soledad, op. cit.,* p. 73 : « […] que por su edad hubiera podido ser hija suya ».

> elle revint avec la nouvelle que Remedios était impubère. Aureliano ne considéra pas la chose comme un obstacle majeur. Il avait tant attendu qu'il pouvait bien attendre encore, autant qu'il le faudrait, que sa fiancée fût en âge de concevoir[1].

Ce passage montre que le futur couple incarne l'image d'un amour dépourvu de désir sexuel immédiat, urgent, ce qui convient sans doute aux Buendía. Ni la différence d'âge entre les époux, ni l'absence de réciprocité des sentiments amoureux ne posent de problème à la famille, qui valorise cette union comme un choix raisonnable. En outre, les Moscote appartenant au parti conservateur, contrairement aux Buendía, il s'agit donc pour les deux familles d'une alliance politique et d'un gage de paix. À l'inverse, d'autres personnages assument leur désir, quitte à être marginalisées : à l'image de Pilar Ternera et Petra Cotes, qui exercent leur liberté hors de tout cercle familial, nous allons évoquer la situation de Rebeca et Meme à l'intérieur de la maison.

Orpheline, longtemps mutique, obsédée par un désir boulimique de manger de la terre, Rebeca est un personnage à part dans la famille Buendía. Alors qu'elle a récemment été adoptée par tous ses membres et qu'elle est déjà promise à Pietro Crespi, elle n'hésite pas à céder à un instinct animal et à bafouer les règles familiales. Telle est sa réaction lors d'un premier contact intime avec José Arcadio – ce dernier lui a caressé les chevilles en l'appelant « *hermanita* », petite sœur :

> Rebecca ne se domina plus. Elle recommença à manger de la terre et la chaux des murs avec la même avidité qu'autrefois et suça son pouce avec tant de frénésie qu'il se forma un durillon au bout. Elle vomit un liquide verdâtre contenant des sangsues mortes. Elle passa des nuits blanches à trembler de fièvre, à se débattre contre le délire, à attendre, jusqu'à ce que la maison fût ébranlée par le retour de José Arcadio, à l'aube[2].

Cette souffrance du corps, qui est souvent, chez García Márquez le symptôme du désir inassouvi, est telle que la première pénétration qui la déflore est représentée à la fois comme une « douleur insupportable » – illustrée par l'image de l'explosion (« *la explosión de su sangre* ») et réduisant Rebeca à l'état de « *pajarito* » – et comme une véritable délivrance accompagnée d'un « plaisir inouï »[3]. Avoir cédé au désir lui vaut néanmoins d'être bannie de la maison, d'être condamnée à demeurer veuve et sans enfants – une situation qu'elle assume sans exprimer le moindre repentir. Exilés, morts aux yeux des Buendía, ce qui est symbolisé par l'emplacement géographique de leur logement, tout près du cimetière, José

[1] *Ibid.*, p. 92 / *Ibid*., p. 87 : « […] regresó con la noticia de que Remedios era impúber. Aureliano no lo consideró como un tropiezo grave. Había esperado tanto, que podía esperar cuanto fuera necesario, hasta que la novia estuviera en edad de concebir. »
[2] *Ibid.*, p. 115-116 / *Ibid.*, p. 113 : « Rebeca perdió el dominio de sí misma. Volvió a comer tierra y cal de las paredes con la avidez de otros días, y se chupó el dedo con tanta ansiedad que se le formó un callo en el pulgar. Vomitó un liquido verde con sanguijuelas muertas. Pasó noches en vela tiritando de fiebre, luchando contra el delirio, esperando, hasta que la casa trepidaba con el regreso de José Arcadio al amanecer. »
[3] *Ibid.*, p. 116 / *Ibid.*

Arcadio et Rebeca vivent désormais hors de la famille, ne gardant de contacts qu'avec ceux qui acceptent leur marginalité, à l'image d'Arcadio ou du colonel Aureliano Buendía.

Quant à Meme, la fille de Fernanda, il s'agit d'une personnalité aux antipodes de sa mère ; elle-même s'avoue d'ailleurs qu'elle aurait préféré être la fille de la concubine de son père, Petra Cotes. En outre, son caractère est bien plus proche de celui d'Aureliano Segundo ; contrairement à la solitude typique des Buendía, Meme est en effet mondaine, bonne vivante et bien intégrée dans les différents cercles sociaux dans lesquels elle évolue. Après quelques petites entorses sans grande importance à l'égard du règlement familial, le processus de différenciation de Meme par rapport aux Buendía va principalement s'incarner dans une passion amoureuse interdite : à l'inceste concret qui menaçait Amaranta, à l'inceste symbolique qui a été transgressé par Rebeca, succède un troisième cas que nous avons précédemment qualifié de social. Mauricio Babilonia est en effet un mécanicien, employé dans la United Fruit Company, que Fernanda chasse sans ménagement quand il vient lui expliquer ses intentions :

> Il suffit […] à Fernanda de le voir une seule fois pour deviner qu'il travaillait de ses mains. Elle se rendit compte qu'il portait sur lui tout son linge propre du dimanche et que, sous cette chemise, sa peau était rongée par la gale de la compagnie bananière. Elle ne le laissa pas parler[1].

La famille s'oppose ici à une union exogamique, scandaleuse socialement. Or, bien que la nature de la transgression soit bien différente, le rapprochement des situations de Rebeca et Meme est très riche de sens. Au moment où elles rencontrent respectivement José Arcadio et Mauricio, toutes deux fréquentent déjà un autre homme qui souffre profondément de la concurrence avec leur nouveau rival. Après avoir vu José Arcadio, Rebeca se met en effet à considérer Pietro Crespi avec mépris, le comparant à un « *currutaco de alfeñique* »[2] – une association de substantifs difficilement traduisible littéralement, qui insiste à la fois sur les manières efféminées du personnage et sur son inconsistance. De son côté, face à la virilité de Mauricio Babilonia, le soupirant américain de Meme est complètement dévalorisé, réduit à l'état de « nourrisson dans ses langes[3] ». Notons que Meme semble cependant davantage marquée par le puritanisme familial que Rebeca : tandis que cette dernière cède à José Arcadio sans lutter, Meme va d'abord trouver Pilar Ternera pour comprendre la maladie qui la ronge et refuse dans un premier temps d'assumer le désir ressenti pour Mauricio Babilonia, du fait de sa condition sociale. La transgression familiale qui s'en suit la condamne néanmoins à l'exil et à la solitude éternelle, châtiment qu'elle accepte sans desserrer les dents.

[1] *Ibid*., p. 320 / *Ibid*., p. 324 : « A Fernanda, […] le bastó el verlo una vez para intuir su condición de menestral. Se dio cuenta de que llevaba puesta su única muda de los domingos, y que debajo de la camisa tenía la piel carcomida por la sarna de la compañía bananera. No le permitió hablar. »
[2] *Ibid*., p. 115 : la traduction officielle en « gringalet » nous semble un peu aplanir le sens du texte / *Ibid.*, p. 112.
[3] *Ibid*., p. 323 / *Ibid.*, p. 327 : « criatura en pañales ».

Rebeca et Meme incarnent ainsi respectivement deux voies de différenciation par rapport à la famille ; l'évolution tragique de chacune symbolise une quête d'individualisation assumée jusqu'au bout.

Plus implicite que celui d'Horace Benbow pour Narcissa dans *Sartoris*, mais présent tout de même, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, le désir incestueux de Mo Ying pour sa sœur Xue le conduit, dès son départ, à une relation avec une jeune fille qui lui ressemble en tous points. Plus généralement, au début de son voyage, tout ce que le personnage accomplit de différent par rapport à sa famille le trouble, lui donne l'impression de transgresser des lois sacrées et jusque-là immuables. Or, précisément, son évolution et son adaptation passent par la mise à distance progressive de cette famille trop idéalisée. Les nouvelles femmes qu'il rencontre au Mexique et à Cuba sont la preuve de son émancipation et de son choix résolu de l'exogamie. Toutes sont mentionnées au fil du voyage mais deux d'entre elles se détachent particulièrement : Eva Dubosc et Barbara Buttler,

Bien que son apparition soit furtive dans *La eternidad del instante*, Eva Dubosc mérite d'être évoquée, car c'est avec elle que le héros apprend l'espagnol, et c'est également elle qui lui choisit le nom hispano-américain de Maximiliano Megía : elle est symboliquement une figure de substitution, qui remplace à la fois sa mère et ses sœurs. Avec Barbara Buttler, une jeune fille d'origine irlandaise, le contraste culturel et social est beaucoup plus concret : la future femme du héros, caractérisée d'emblée par sa « beauté agressive[1] », tranche radicalement aussi bien avec les membres féminins de sa famille chinoise qu'avec les principes de modestie, de modération et de sagesse qu'on lui a inculqués dès sa plus tendre enfance. D'abord effrayé par les provocations de la jeune fille, il finit par céder, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, sous la pression du père de la jeune fille, pour lequel il travaille. Les voilà ainsi rapidement mariés :

> La noce eut lien peu de temps après ; le mariage fut célébré dans l'Eglise de la Merced, simple, par chance, et, contrairement à ce qu'il redoutait, les gens de bonne foi admirèrent l'union audacieuse du Chinois et de la petite Irlandaise[2].

On peut s'étonner du manque de combativité de Maximiliano face à un mariage qu'il ne désire pas vraiment. On peut également se demander pourquoi sa seule inquiétude est le qu'en-dira-t-on des Cubains du fait de ses origines. Notre hypothèse est la suivante : le héros y trouve d'une certaine façon son compte, parce que cela contribue à prolonger son émancipation, à se différencier des siens pour s'accomplir lui-même. Le mariage avec

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 291 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 273 : « su belleza agresiva ».
[2] *Ibid.*, p. 295 / *Ibid.*, p. 277 : « La celebración se hizo en la iglesia de la Merced ; por suerte fue sencilla y, al contrario de lo que se temía, la gente de buena fe admiró la audaz mezcla del chino con la irlandesita. »

Barbara Buttler officialise en effet son appartenance à une nouvelle culture et prouve son renoncement à regarder en arrière, à reproduire un simulacre de famille chinoise. Inconsciemment, Mo Ying a donc choisi l'exogamie et le métissage ; bien que sa famille n'ait pas été un poids moral pour lui comme c'est le cas chez les Sartoris ou les Buendía, l'alliance contractée a contribué à lui permettre de tracer définitivement son cheminement individuel, ce qu'il n'aurait jamais pu faire en restant auprès des siens dans le Sichuan.

Dans *Sartoris*, Belle Mitchell, femme adultère, superficielle et matérialiste, forme un contraste net avec Narcissa Benbow, dont la pureté semble irréprochable, mais aussi avec Horace Benbow, épris d'art et de beauté, qui s'avère cependant être son amant. Narcissa reproche à plusieurs reprises à son frère d'être imprégné du parfum de Belle, preuve de leur relation, qu'elle assimile à une salissure. Son dégoût s'explique en partie par les sentiments complexes qu'elle-même nourrit à l'égard de son frère, mais cela ne suffit pas : Narcissa se sent en effet concernée par cette relation, comme si elle était contrainte d'y participer à partir du moment où son nom y était associé. Sa réaction excessive est révélée par une question ironique de Miss Jenny, à qui elle dit, comme à Horace, que Belle est « *so dirty* » : « Que voulez-vous dire ? demanda-t-elle. Est ce qu'elle ne se lave pas assez souvent[1] ? » Le motif de la tâche, de la souillure, très fréquent dans l'œuvre de Faulkner – notamment dans *The Sound and the Fury*, où Quentin Compson est obsédé par les traces de boue sur les vêtements et le corps de sa sœur Caddy – est une référence explicite au péché originel tel qu'il est décrit par la religion chrétienne. Notons qu'Horace lui-même acquiesce lorsque sa sœur qualifie sa maîtresse de « *dirty* », prenant pour excuse le pouvoir de Belle qui l'a envoûté « comme un philtre puissant et fatal, submergé comme une mer immobile et vorace dans laquelle il se regardait se noyer[2]. » Aux antipodes du puritanisme sudiste, le désir qu'éprouve ce personnage pour Belle, femme sans morale et déjà mariée à un nouveau riche, s'oppose clairement aux attentes et aux valeurs familiales d'une vieille famille aristocratique comme les Benbow ou les Sartoris, et même à la propre conception de la famille et du mariage d'Horace. Ce dernier oscille en effet entre la tentation d'assouvir son désir pour Belle et le désir incestueux qu'il éprouve vis-à-vis de sa sœur, dont il aime la pureté ; par sa décision de se marier, il tente une émancipation qui s'avèrera déceptive.

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 185 / *Sartoris, op. cit*., p. 169 : « "What do you mean ?" she asked. "Don't she wash often enough?" »
[2] *Ibid.,* p. 236 / *Ibid.,* p. 210 : « […] like a rich and fatal drug, like a motionless and cloying sea in which he watched himself drown. »

« Narcissa Benbow était habillée de gris, ses yeux étaient couleur de violette, et sur son visage transparaissait la tranquille sérénité des lys[1]. » Telle est la première description que le narrateur nous propose de la sœur d'Horace. Ce dernier célèbre sa pureté dans ses activités de verrerie : confectionnant un vase « presque parfait, plus grand, plus magnifiquement, plus purement serein qu'il conservait toujours sur sa table de nuit[2] », il le baptise du nom de sa sœur et les associe à un vers du poète John Keats – « *O toi, vierge encore, épouse du repos*[3] ». Cette pureté que Narcissa revendique est entachée tout d'abord par les lettres anonymes qu'elle a reçues et qui ont disparu :

> Elle ne pouvait toutefois se rappeler ce qu'elle avait fait des autres lettres, et, dans son impuissance, elle était par instants en proie à une véritable terreur à l'idée qu'on pût apprendre qu'elle avait inspiré à quelqu'un de semblables pensées et qu'on les lui eût inspirées sans ambages. Enfin, elles avaient disparu et l'on n'y pouvait rien, sinon espérer qu'elle les avait détruites comme elle avait détruit la dernière, ou, si elle ne l'avait pas fait, de se persuader qu'on ne les retrouverait jamais. Pourtant son dégoût et son épouvante de jadis renaissaient à la pensée que l'absolu de sa sérénité profonde et jusqu'alors inviolée pût être à la merci des circonstances, et qu'elle dût s'en remettre au hasard pour empêcher qu'un inconnu ne ramassât fortuitement un bout de papier traînant par terre[4]…

Cette pureté est ensuite mise à l'épreuve par son mariage avec Bayard Sartoris – un mariage néanmoins non contraint – qui tranche avec les sentiments négatifs que lui inspire le personnage tout au long du roman. Comme Horace avec Belle Mitchell, Narcissa semble avoir choisi Bayard en partie pour accomplir le processus de différenciation, afin de s'émanciper de la règle familiale incarnée par la tante Sally et par son frère : car si les Sartoris sont une famille avec laquelle contracter une alliance est tout à fait conforme aux attentes familiales, la réputation et le comportement de Bayard font de cette union un mariage certes endogame, mais peu raisonnable et encore moins annonciateur de félicité. Enfin, nous pouvons utiliser la nouvelle « There was a queen » pour rappeler combien Narcissa est en fait un personnage complexe, voire contradictoire : la façon dont elle décide de s'humilier pour récupérer, douze ans plus tard, les lettres anonymes qui, selon elles, menacent encore son honneur invite à une relecture de la pureté et de l'innocence mentionnées dans chacune de ses apparitions dans *Sartoris*.

---

[1] *Ibid.*, p. 30 / *Ibid.*, p. 41 : « Narcissa Benbow wore gray, and her eyes were violet, and in her face was that tranquil repose of lilies. »
[2] *Ibid.*, p. 167 / *Ibid.*, p. 154 : « one almost perfect vase […], larger, more richly and chastely serene, which he kept always on his night table […] »
[3] *Ibid*. / *Ibid*. : « Thou still unravished bride of quietness ».
[4] *Ibid.*, p. 275-276 / *Ibid*., p. 243 : « But what she had done with those other letters she could not remember, and not being able to give her moments of definite fear when she considered the possibility that people might learn that some one had had such thoughts about her and put them into words. Well, they were gone; there was nothing to do save hope that she had destroyed them as she had the last one, or if she had not, to trust that they would never be found. Yet that brought back the original distaste and dread: the possibility that the intactness of her deep and heretofore inviolate serenity might be the sport of circumstance; that she must trust to chance against the eventuality of a stranger casually picking a stray bit of paper from the ground… »

L'amour et le désir sont donc bien pour l'individu des étapes essentielles de différenciation qui se confrontent parfois à l'autorité normative du groupe familial. Nous allons maintenant voir qu'à l'intérieur même du cercle familial, plus précisément, à la table familiale, l'individu peut manifester son désir de rupture avec les siens.

3. Un exemple emblématique de différenciation : les repas de famille

Dans les premières pages de l'ouvrage collectif *Manger et être mangé. L'alimentation et ses récits*, Florence Fix compare le repas à un « rite d'initiation » :

> il s'inscrit dans un réseau de règles (se tenir à table), il est un marqueur social et religieux (interdits alimentaires, fêtes rituelles), jalonnant l'entrée dans l'âge adulte et éventuellement dans des cercles enviés ou redoutés[1].

Cette définition nous semble particulièrement appropriée pour le repas de famille, tant ce dernier est un moment extrêmement codifié avec ses places attitrées et ses rôles définis : du contenu des assiettes à la façon dont se déroule le service, l'organisation entière de ce rituel est signifiant. Anne Muxel le décrit comme « une scène d'obligations réciproques » offrant une représentation sociologique et culturelle du groupe familial :

> À table, la famille est donc donnée à voir dans sa réalité existentielle propre, mais aussi dans sa réalité sociale et économique. Particularismes familiaux et particularismes sociaux se mêlent. En ce sens, la mémoire de la table se présente comme une récapitulation de la vie de famille, de ses stigmates sociologiques comme de ses enjeux affectifs[2].

Le repas et la nourriture jouent un véritable rôle dans l'économie d'un roman, que ce soit parce que « les aliments permettent aux auteurs d'enrichir l'aspect social, économique ou idéologique de l'œuvre[3] », ou parce « le caractère d'un personnage peut être représenté par ses habitudes alimentaires[4]. » Dans le réel comme dans la fiction, l'acte de manger n'est jamais réductible à une nécessité vitale. Vingt ans après la première publication, Noëlle Châtelet précise en effet dans la nouvelle préface du *Corps à corps culinaire* :

> Pas plus maintenant qu'hier je ne crois à l'innocente simplicité du manger. Je demeure toujours convaincue que cet acte engage l'individu dans une aventure complexe, parfois contradictoire, où s'entrelacent, s'affrontent dans un véritable « corps à corps », des réalités différentes : d'abord le corps objectif ou organique, qui accomplit quotidiennement son travail de « machine », ensuite le corps rêvé, né du désir, des fantasmagories intimes de chacun où, bien sûr, l'inconscient a sa part, enfin le corps institué, érigé par la culture, les conventions sociales, avec leurs lois et leurs interdits[5].

---

[1] Florence Fix (dir.), *Manger et être mangé. L'alimentation et ses récits*, Paris, Orizons, 2016, p. 16.
[2] Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale, op. cit*., p. 65.
[3] Andrée-Jeanne Baudrier (dir.), *Le roman et la nourriture*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2003, p. 5.
[4] *Ibid.*, p. 6.
[5] Noëlle Châtelet, *Le corps à corps culinaire* [1977], Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 9-10.

L'attitude du personnage à table peut donc refléter sa situation familiale, son désir d'appartenance au groupe ou sa volonté de s'en détacher. Le sentiment familial, le désir d'intégration et de différenciation s'illustrent dans la consommation des aliments et des boissons qui viennent de la famille. Dans les textes où les repas de famille sont absents ou ne font pas l'objet d'une véritable description, nous élargirons notre propos à la thématique alimentaire : le rapport de certains personnages à la nourriture, très riche de sens, nous permettra d'appréhender la complexité de leur rapport à la communauté familiale.

Dans les familles Ying et Buendía, on note que les repas de famille disparaissent petit à petit, simultanément au délitement que subit la famille. Pour la famille chinoise, la cessation de ce rituel s'explique en partie par la difficile situation économique : les repas de famille à l'ancienne, autrefois habituels, sont désormais un véritable luxe que les Ying ne peuvent se permettre que les jours de fête. C'est ainsi que pour célébrer le retour de Mo Ying après son long séjour initiatique à la montagne, sa mère prépare une soupe pour toute sa famille, pâle copie de ce qu'elle pouvait cuisiner autrefois faute des bons aliments, mais chacun mange tout de même « avec encore la fine élégance et la nostalgie de la tradition, la nostalgie de l'art[1]. » Un peu plus tard, peu après le départ de son époux pour l'Amérique, Mei Ying prend conscience de l'isolement dans lequel chacun des membres de la famille est en train de sombrer ; elle est alors saisie de la nécessité d'organiser un dîner. Or, comme sa propre famille ne compte désormais plus que quatre membres, elle décide d'ouvrir sa maison à des personnes extérieures : chaque enfant est ainsi incité à venir accompagné d'invités. Le repas de famille comme lieu d'échange et de consolidation des liens existe donc encore, même s'il est diminué et raréfié.

Cependant, au-delà des difficiles conditions matérielles, la disparition des réunions familiales au cours des repas est également le symptôme de la solitude grandissante des personnages, une solitude qui ne leur pèse pas puisqu'ils sont tous animés par un désir de trouver leur voie dans la sagesse et la spiritualité. Ce cheminement passe par un mépris des choses matérielles, à commencer par la nourriture. Mo Ying en est l'exemple le plus frappant : ce qui s'interprète comme un ascétisme de sage peut en même temps se lire comme une forme d'isolement, d'absence au monde et au groupe familial. Sa mère lui dit à ce propos qu'il n'est pas bon d'être trop frugal, même pour qui cherche la sagesse. La suite du roman montre d'ailleurs la propension du personnage à se couper des siens, à se réfugier dans le jeûne, le silence et l'ascétisme. Nous pouvons donc en conclure que la disparition des repas

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 79 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 76 : « […] todavía con fina elegancia y añoranza de la tradición, nostalgia del arte. »

de famille dans la période chinoise de *La eternidad del instante* a une valeur programmatique : elle annonce la rupture de Mo Ying avec une forme de vie de famille qu'il a connue, et anticipe son échec à faire famille à nouveau.

Dans *Cien años de soledad*, le repas demeure longtemps un rite familial qui masque le conflit ou la désunion. Úrsula veut faire de ces tablées le lieu de réunion des Buendía, mais surtout celui où tous les étrangers amenés à Macondo par le train peuvent se rendre, où tout est à portée de main pour quiconque voudrait s'attabler : « il faut faire de tout », ordonne-t-elle en effet, « parce qu'on ne sait jamais ce que les étrangers veulent à manger »[1]. Il s'agit bien d'une volonté de voir perdurer ce moment de convivialité qu'est le repas, bien qu'en même temps, la venue des étrangers vienne exclure l'authentique dimension familiale. Ce paradoxe nous montre comment le manque de communication qui règne chez les Buendía essaie d'être comblé par de grandes démonstrations de convivialité : du point de vue de la matriarche Úrsula, mieux vaut tomber dans l'excès plutôt que de se retrouver dans une maison vide. Ainsi, les repas familiaux des Buendía deviennent le rendez-vous où « tout le monde vient[2] » :

> Au moment de déjeuner, un tumulte de foire faisait trembler toute la maison et les convives en sueur, qui ne savaient même pas qui étaient leurs amphitryons, accouraient en troupeau pour occuper les meilleures places à table, cependant que les cuisinières entraient en collision avec leurs énormes marmites de soupe, les grands fait-tout pleins de viande, les saladiers de légumes et les plateaux de riz, et distribuaient par inépuisables louchées la limonade en barriques[3].

Au fur et à mesure que s'effondre la prospérité de la famille, ces grandes tablées disparaissent. Bon nombre de personnages ont déjà pris l'habitude de déserter les repas de famille, même aux périodes les plus fastes : le grand bambocheur qu'est Aureliano Segundo a par exemple depuis longtemps choisi d'organiser ses ripailles et ses combats de mangeailles à l'extérieur de la famille, dans le giron de Petra Cotes. Amaranta et le colonel Aureliano Buendía ont quant à eux renoncé à se joindre aux autres convives et préfèrent manger, l'une dans la cuisine, l'autre dans son atelier d'orfèvrerie, signes d'un renoncement familial et d'un renfermement sur eux-mêmes. Après le déluge, enfin, même si les derniers membres de la famille cohabitent encore, ils ne partagent jamais les moments de repas. Demeurée dans la maison, Fernanda mange par exemple

> les plats qu'Aureliano laissait mijoter pour elle sur un coin du feu et qu'elle portait jusqu'à la table

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.,* p. 261 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 263 : « […] hay que hacer de todo – insistía – porque nunca se sabe qué quieren comer los que vienen. »
[2] *Ibid.*, p. 262 / *Ibid,* p. 264 : « […] todo el mundo viene […]. »
[3] *Ibid.,* p. 261 / *Ibid.*, p. 263 : « Al almuerzo, la casa trepidaba con un alboroto de mercado, y los sudorosos comensales, que ni siquiera sabían quiénes eran sus anfitriones, irrumpían en tropel para ocupar los mejores puestos en la mesa, mientras las cocineras tropezaban entre sí con las enormes ollas de sopa, los calderos de carnes, las bangañas de legumbres, las bateas de arroz, y repartían con cucharones inagotables los toneles de limonada. »

> pour pouvoir manger sur des nappes de lin, entre des candélabres, assise toute seule à un bout devant quinze chaises vides[1].

Seule devant sa table magnifiquement dressée, Fernanda est la preuve que le repas de famille a été totalement vidé de son sens : les membres de la famille Buendía sont morts ou bien ont déserté la table familiale. Elle-même ne s'y assied pas dans un désir de partage ni de convivialité. Ce personnage austère, seul devant sa table vide, est donc le symbole de la défaite d'une communauté familiale, de l'échec d'une vie collective.

Dans le roman de Faulkner, trois repas de famille font l'objet de véritables descriptions, dans des cadres et des circonstances très différents. Il s'agit du dîner de Thanksgiving des Sartoris – qui sera l'objet principal de notre analyse –, du repas champêtre de Bayard chez les MacCallum et du déjeuner de Noël que ce dernier partage dans une famille de Noirs. Ces scènes de repas ont une fonction romanesque et ménagent des pauses dans la narration : réunir la famille autour de la table permet de suspendre momentanément l'intrigue en laissant la part belle à la description du narrateur, aux dialogues des personnages – ou au contraire à un silence pesant qui révèle la solitude des convives.

Le repas organisé à l'occasion de Thanksgiving réunit à la même table les Sartoris – le vieux Bayard, Miss Jenny, le jeune Bayard –, Narcissa et son frère Horace Benbow, ainsi que le docteur Peabody ; le service est assuré par Simon, aidé de son petit-fils Isom. Ce dîner est présenté comme une vieille tradition, comme le souligne une remarque acide de Miss Jenny à l'encontre du docteur :

> C'est à vous que je m'adressais, Loosh Peabody. Vous imaginez-vous que, sous prétexte que pendant soixante ans vous avez festoyé à nos dépens à Thanksgiving et à Noël, vous allez pouvoir venir me rire au nez dans ma propre maison[2] ?

C'est cette dernière, et non pas Narcissa, qui joue le rôle de maîtresse de maison, officiant à table, distribuant le café et justifiant le menu qu'elle a composé. Le poids des aînés et l'attitude à l'égard de la famille par alliance, révélateurs de l'esprit de clan des Sartoris, inscrivent ce repas dans une tradition teintée de la nostalgie des codes et des valeurs d'antan.

Ce repas se distingue par l'abondance et la variété de chaque service. Dans l'énumération des plats – bien plus nombreux que les convives – de ce troisième service, chaque type d'aliment formant habituellement le plat de résistance se trouve démultiplié et décliné en diverses propositions de viandes, d'accompagnements, de pains et de fruits. Ces variations

[1] *Ibid*., p. 402 / *Ibid.*, p. 408 : « […] la comida que Aureliano le dejaba tapada en el rescoldo, y que ella levaba a la mesa para comérselas en manteles de lino y entre candelabros, sentada en una cabecera solitaria al extremo de quince sillas vacías. »

[2] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 266 / *Sartoris, op. cit*., p. 235 : « "I was talking to you, Loosh Peabody. You think, just because you've eaten off of us Thanksgiving and Christmas for sixty years, that you can come into my house and laugh at me, don't you?" »

soulignent à la fois l'abondance de la table et l'inutilité de la plupart des plats. Il faut certes rattacher ce fastueux service à la tradition festive de Thanksgiving, mais ici, l'énumération objective sans caractérisation ni commentaire semble surtout dépeindre un étalement d'aliments sans lien avec l'appétit ou la gourmandise. On ne peut que s'étonner du silence du narrateur quant aux réactions des convives : rien ne nous est dit, si ce n'est que « pendant un instant, ils cessèrent de parler et mangèrent pour de bon[1] ».

Les conversations ne tarissent pas et la nourriture, l'acte de manger et la culture du repas provoquent de nombreux débats. Les échanges sont d'ailleurs ponctués de plusieurs traits d'esprit et jeux de mots qui jouent sur la métaphore alimentaire et apportent une touche comique à la scène. Menacé par les remarques acerbes de Miss Jenny, le docteur Peabody demande par exemple à Simon « un morceau de pain ou de quelque chose que Miss Jenny pourrait se mettre dans la bouche[2] ». Les offensives de cette dernière transforment la table en champ de bataille et donnent une dimension parodique à ce Thanksgiving : le partage et la réconciliation qui justifient cette action de grâce sont ici remplacés par une joute verbale dans laquelle la vieille demoiselle transgresse les règles du savoir-vivre :

> Qui de vous désire du café maintenant ? demanda-t-elle à la ronde. […]. « Je crois qu'il va falloir vous en donner, n'est-ce pas ? dit-elle au Dr Peabody sans le regarder[3].

La nourriture est également l'occasion de commenter les habitudes alimentaires de chacun. Simon, par exemple, s'étonne de la corpulence du Dr Peabody en apprenant qu'il ne se nourrit que de poisson blanc et de légumes verts. Le repas permet encore de débattre sur les traditions et les valeurs, comme l'illustre une querelle autour du plat de poisson, dans laquelle les protestations du vieux Bayard sont sanctionnées par le mépris de Miss Jenny :

> Il y avait toujours un plat de poisson chez nous, ajouta-t-elle. Mais on ne pourrait pas vous faire manger, à vous autres, rustres du Mississippi, votre vie dût-elle en dépendre, autre chose que du pain et de la viande[4].

Miss Jenny dresse ici un portrait moqueur de l'homme du Sud rustique, incapable d'apprécier la nourriture sinon pour ses qualités nutritives, tandis qu'elle y oppose le raffinement et le bon goût des mets moins consistants mais délicats.

La position du jeune Bayard au cours de ce dîner se caractérise par une double exclusion, d'une part à cause de son silence au milieu des joutes verbales des autres personnages – ses

[1] *Ibid.*, p. 271 / *Ibid.*, p. 239 : « Then they ceased talking for a while and really ate ».
[2] *Ibid*., p. 267 / *Ibid*., p. 236 : « Haven't you got a piece of bread or something Miss Jenny can put in her mouth, Simon ? »
[3] *Ibid*. / *Ibid.*: « "How many of you want coffee now?" she asked generally. […] without looking at Dr. Peabody she said, "Il reckon you'll have to have some, won't you?" »
[4] *Ibid.*, p. 268 / *Ibid.*, p. 237 : « We always had a fish course at home, she added. But you can't wean these Mississippi country folks away from bread and meat to save your life. »

deux seules contributions à la conversation ne suffisent pas à l'intégrer à la tablée familiale –, d'autre part à cause de Narcissa, qui, tenant sous la table la main de son frère Horace, éloigne symboliquement son mari. C'est l'inverse de ce qui se produit aux deux dîners beaucoup plus modestes auquel il assiste. En effet, l'échange qui se déroule à la pauvre table de la famille de Noirs se passe de mots ; c'est également dans un silence ponctuellement rompu par « des paroles strictement indispensables, mais cordiales[1] » que se déroule le dîner rustique chez les MacCallum ; ces deux scènes muettes semblent procurer un répit peu habituel à Bayard. En outre, le fait qu'on ne le voie pas manger lors du dîner familial renforce l'impression tenace d'une indifférence, voire d'un dégoût de Bayard à l'égard des aliments solides, auxquels il préfère toujours l'alcool. Il refuse la confrontation à la nourriture, « le corps à corps culinaire », tout comme il refuse « le dialogue du mangeur avec le monde »[2]. On peut ainsi parler d'une anorexie symbolique d'un impossible goût de vivre[3] : à la fois un sentiment d'illégitimité vis-à-vis de ses fantômes et un geste d'impuissance – aussi bien vis-à-vis de son atavisme tragique que des différentes expériences vécues pendant la guerre.

Dans les trois romans que nous venons de mentionner, l'attitude et la consommation de chaque personnage au cours du repas de famille sont donc les manifestations de sa volonté d'appartenance ou de sa volonté de se détacher de la famille. Dans *Texaco*, en revanche, on ne peut évoquer aucune culture du repas de famille. Pour les descendants d'esclaves en quête d'un destin dans l'En-ville tels qu'Esternome et Marie-Sophie Laborieux, la nourriture se mange là où on peut, quand on le peut. La narratrice garde tout de même le souvenir de quelques échanges familiaux autour de la nourriture, placés sous le signe de la tendresse maternelle, réunis dans la section justement intitulée « Derniers goûters d'amour » : il y est question de petites friandises et de menus plaisirs alimentaires. Ce souvenir fait écho à la vieillesse de Maximiliano Megía à Cuba, où plus aucun repas de famille n'a lieu mais où quelques gestes de transmission par la nourriture ont encore lieu entre sa fille Yoya et lui.

S'il n'y a pas de repas de famille à honorer ou à déserter dans *Texaco*, contrairement à ce qui se produit dans nos trois autres romans, nous pouvons tout de même noter, au cours de la précieuse époque de l'enfance de Marie-Sophie, un travail familial collectif destiné à tirer des ressources grâce à la nourriture. La narratrice raconte par exemple à propos de l'homme dont ils sont les locataires, un être vil dénommé Lonyon :

---

[1] *Ibid*., p. 289 / *Ibid.*, p. 254 : « […] with only the barest essential words, but amicably. »
[2] Noëlle Châtelet, *Le corps à corps culinaire*, *op. cit*., p. 10.
[3] Nous renvoyons sur ce point à notre article « Attitude à table et manière d'être au monde : étude de trois repas de famille dans *Sartoris* de William Faulkner », in Florence Fix (dir.), *Manger et être mangé. L'alimentation et ses récits*, *op. cit*., p. 257-269.

> Mon Esternome lui payait un loyer avec les revenus de ses jardins secrets. Mon Idoménée aussi complétait nos ressources. Elle avait pu retrouver un nommé Kestania, pêcheur de ses amis. Il lui fournissait des couis de titiris ou des œufs de tortue. Un kouli-boucher des abords du canal, lui réservait des graines de bœufs, des peaux saignées, du sang épais. Elle faisait frire le tout et s'appuyait sur mon épaule pour s'en aller les vendre au long de la Levée, parmi une foison de marchandes qui vendaient des fristailles et des gâteaux de toutes espèces[1].

Il est intéressant de noter que plus tard, pour se venger de la perversité de Lonyon, Marie-Sophie aura également recours à la nourriture en souillant les plats qu'elle lui sert.

De même, il nous semble intéressant de revenir sur l'unique repas qui fait l'objet d'une longue description dans *Texaco* : celui que l'héroïne prépare en l'honneur du Général de Gaulle, car Marie-Sophie et les siens idéalisant ce dernier comme un « nègre-marron », du fait de son rôle pendant la Seconde Guerre mondiale. Aussi, l'héroïne lui fait pleinement confiance et lui a même écrit une lettre pour l'informer de la situation de Texaco. Persuadée qu'il va accepter de l'accompagner dans le quartier, elle a tout préparé pour accueillir comme il se doit « Papa de Gaulle » :

> Je lui avais préparé un blaff-poissons-rouges sans y mettre trop de piments car les blancs n'ont pas de bouche. J'avais pris à crédit dans les mains d'Hermancia un coq vraiment sacré, digne d'un beau jour de l'an, nourri à la banane, mais, corossol, à l'herbage parfumé et bien sûr à l'hostie. Je l'avais mis à tremper dans un vin gorgé d'un tralala d'épices, et j'avais fait sauter le tout juste avant de descendre, soulevant un fumet qui ameuta les gueules-douces et inspira deux poèmes à Ti-Cirique. J'avais prévu pour de Gaulle une bombe de petits pois, un canari de bananes jaunes, et une salade de christophines à l'eau, parsemée d'un persil levé à Texaco. Le dessert était une confiture de prunes-cythère que Thémancia de la rue Victor-Hugo faisait passé-personne (selon Ti-Cirique, il semble préférable de dire mieux que quiconque). Un syrien m'avait offert un infini crédit sur une nappe brodée et j'avais installé sur la table deux belles assiettes. J'avais mis des hibiscus, des verres-cristal, un beau tapis-prêté, et j'étais partie, laissant la case ouverte, balayée de lumières et de vents, pour qu'elle soit accueillante quand je reviendrai avec Papa-De-Gaulle[2].

Ce n'est certes pas un repas de famille, mais dans la description des préparatifs, on retrouve les détails de l'organisation caractéristique du mode de vie communautaire qui est pratiqué à Texaco : l'emprunt, le coup-de-main, la participation concrète ou symbolique – telle que celle, purement verbale, de Ti-Cirique. En outre, comme l'indique l'hypocoristique « Papa-De-Gaulle », l'invité d'honneur est érigé en une figure paternelle idéalisée. Ce repas de famille pittoresque s'avère être un échec puisque Marie-Sophie finit piétinée par la foule et ne peut même pas apercevoir De Gaulle. Cependant, cette description permet d'insister sur la fonction sociale du repas de famille : il doit s'agir d'un moment d'échange et de partage, ce qui n'est plus le cas dans aucun de nos romans.

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.,* p. 247.
[2] *Ibid.*, p. 420-421.

II. À la source de la quête d'individualisation : un individu familial en souffrance

Les désirs émergents que nous venons d'étudier sont révélateurs d'une insatisfaction de l'individu que la famille ne peut combler à elle seule ; ils montrent également, chez certains personnages, l'émergence d'une volonté d'émancipation. Pour compléter cette analyse, nous allons à présent voir que la quête d'individualisation prend également sa source dans la souffrance et le mal-être que peut éprouver l'individu lorsqu'il est en famille.

A. Solitude et enfermement : deux symptômes familiaux

1. L'individu enfermé

La souffrance de l'individu en famille peut tout d'abord s'analyser en observant la forte présence du motif de l'enfermement dans nos romans. Nous pouvons tout d'abord parler de claustration concrète – volontaire ou involontaire, dans la mesure où certains membres de nos familles font le choix résolu de se couper du monde en se barricadant dans un espace clos, tandis que d'autres personnages subissent un enfermement qu'ils n'ont pas décidé. Nous montrerons ensuite que la claustration peut être métaphorique et symboliser une forme d'absence au monde qui caractérise certains personnages de nos romans. Enfin, nous verrons que l'individu peut encore être étouffé par son identité familiale, enfermé dans une définition de lui-même qui nie son individualité, sa singularité.

Bien que ce motif soit très présent dans le roman de William Faulkner, incarné notamment par le mode de vie en autarcie des clans Sartoris et MacCallum, c'est *Cien años de soledad* qui offre le plus de situations concrètes de claustration. Les Buendía donnent en effet à plusieurs reprises l'impression d'être enterrés à l'intérieur de leur propre maison, et cette tendance semble s'accentuer à partir du moment où de multiples plaies s'abattent sur Macondo. Au début, l'enfermement résulte toujours de la décision d'un personnage. Comme nous l'avons vu en évoquant le daguerréotype et la mort de Remedios, Úrsula décrète par exemple un deuil général, avec l'obligation de garder le silence et de laisser les portes fermées pendant une longue période. Plus tard dans le roman, c'est au tour de Fernanda de fermer les portes de la maison :

> La passion de Fernanda pour la vie recluse avait dressé un infranchissable barrage en travers des cent années torrentueuses d'Ursula. Non seulement elle se refusa à ouvrir les portes quand passa le vent de sécheresse, mais elle fit condamner les fenêtres à l'aide de planches clouées de bois,

obéissant ainsi à la consigne paternelle de s'enterrer tout vivants[1].

D'autres événements extérieurs ont également pu favoriser l'enterrement vivant des personnages : c'est le cas de la guerre civile, puis de la grève, et enfin du déluge. Notons d'ailleurs que le climat caribéen conditionne déjà la vie des personnages : il peut favoriser le retrait et l'enfermement, notamment au moment de la saison des pluies et des fortes chaleurs.

Cependant, ce sont les isolements volontaires, dont la famille est responsable, qui nous intéressent plus particulièrement ici. Certaines pièces de la maison des Buendía sont en effet décrites comme des lieux où l'on se barricade. Pour ses travaux scientifiques, le patriarche José Arcadio Buendía s'enferme d'abord dans sa chambre (« *cuarto* »), avant de se retirer dans un cabinet (« *cuartito* ») : il passe donc dans un lieu plus étroit, plus refermé sur lui-même, situé qui plus est « au fin fond de la maison[2] » afin de n'être pas dérangé par les activités quotidiennes de la famille. Au fil du roman, plusieurs de ses descendants suivent son exemple, à l'instar du colonel Aureliano Buendía, qui rentre de ses campagnes guerrières pour s'enfermer dans son atelier d'orfèvrerie, fabriquant des petits poissons et fondant l'or obtenu grâce à leur vente pour en fabriquer de nouveaux. Ce travail de patience et de labeur, exercé à l'intérieur de cette unique pièce de la maison, lui permet de ne pas se mêler à la vie de famille et de signer « un pacte honorable avec la solitude[3] ». Dans leur choix commun de l'autarcie, notons que le père et le fils s'opposent à l'homme dont ils ont tous deux été le disciple, Melquíades : ce dernier, au contraire, était revenu parmi les vivants pour échapper à la solitude du monde des morts qui lui était insupportable.

L'enfermement peut également être le choix des personnages quand ils ne veulent plus être mêlés à la famille ni au monde extérieur. Suite à l'assassinat de José Arcadio, Rebeca renonce par exemple à tout contact avec les Buendía : comme pour reproduire la situation de son époux, elle « s'enterr[e] vivante, entourée d'une épaisse gangue de mépris qu'aucune tentation en ce bas monde ne devait parvenir à rompre[4]. » Ce choix définitif d'une vie recluse est comparable à celui que fait Maximiliano Megía dans *La eternidad del instante*, une fois que ses enfants sont en âge de se débrouiller seuls ; dans ce second cas, la décision est d'autant plus radicale que le personnage n'occupe plus qu'une chambre insalubre, située au sous-sol d'un immeuble – autre métaphore de l'enterrement vivant.

---

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.,* p. 387 / *Cien años de soledad, op. cit.*., p. 393 : « La pasión claustral de Fernanda puso un dique infranqueable a los cien años torrenciales de Úrsula. No solo se negó a abrir las puertas cuando pasó el viento árido, sino que hizo clausurar las ventanas con crucetas de madera, obedeciendo a la consigna paterna de enterrarse en vida. »

[2] *Ibid*., p. 20 / *Ibid*., p. 12 : « en el fondo de la casa ».

[3] *Ibid.*, p. 230 / *Ibid*., p. 231 : « un pacto honrado con la soledad ».

[4] *Ibid.*, p. 159 / *Ibid.*, p. 158 : « […] se enterró en vida, cubierta con una gruesa costra de desdén que ninguna tentación terrenal consiguió romper. »

Dans tout notre corpus, le personnage qui expérimente le plus la claustration est sans nul doute Aureliano Babilonia, parce qu'il cumule différentes raisons d'être enfermé. Longtemps caché durant son enfance par Fernanda à cause de sa bâtardise – rappelons qu'il est le fils illégitime de Meme et de Mauricio Babilonia –, ce personnage s'est habitué à la vie recluse, au point de ne pas désirer sortir, même lorsqu'il en obtient ensuite le droit. De fait, l'étude du monde extérieur par l'intermédiaire des livres s'est entièrement substituée à l'expérience concrète, au point que lorsqu'Aureliano fait une excursion exceptionnelle dans les rues de Macondo, afin de se procurer un livre utile à son étude ou un produit de première nécessité, il revient déçu de son expérience et préfère ne pas la reproduire.

C'est ce même personnage qui s'enferme encore une fois dans la maison à la fin du roman, pour achever de comprendre sa destinée qu'il sait contenue dans les manuscrits de Melquíades. Avant cela, il a tout de même connu un cas de claustration heureuse avec sa tante Amaranta Úrsula : le couple adultère et incestueux s'est en effet isolé dans une pièce de la maison pour se livrer tout entier à sa passion dévorante, sans plus se préoccuper de l'extérieur ; cette réclusion illustre pleinement la transgression du tabou sexuel à la fois familial et universel.

Les Buendía de Macondo ne sont cependant pas les premiers de leur arbre généalogique à s'enfermer. Si, comme le propose le deuxième chapitre du roman, on remonte jusqu'à l'époque de l'attaque de Francis Drake, on voit que le narrateur nous décrit déjà l'isolement d'une famille dans une maison construite sans fenêtres, pour mieux se protéger de l'extérieur : le foyer familial apparaît donc d'emblée comme le lieu du non-rapport avec le monde qui l'entoure, puisque les zones qui peuvent favoriser l'échange et l'ouverture sont condamnées. Cette image de l'enfermement doit aussi se lire de manière métaphorique. C'est ainsi que Josefina Ludmer parle du roman de García Márquez comme un « *una novela cerrada* » thématiquement et structurellement, dans laquelle les possibilités ouvertes par les premières pages trouvent leur achèvement à la fin du livre[1]. On peut également lire cette tendance à l'enfermement de manière figurée, comme l'image de l'absence au monde de bon nombre de personnages.

Dans *Texaco*, la claustration est forcément métaphorique et non pas concrète, puisque le système d'habitation d'Esternome et Marie-Sophie Laborieux ne permet pas de s'enfermer. En revanche, ces deux personnages connaissent des étapes douloureuses au cours desquelles ils s'absentent du monde. Suite au départ de Ninon, Esternome renonce à vivre et perd la conscience des événements historiques et du temps qui passe : « il vécut de longues années

[1] Josefina Ludmer, *Cien años de soledad: una interpretación, op. cit*., p. 92.

comme vivent les fleurs cueillies. Sa cervelle fut engouée de tristesse. Ses yeux devinrent des robinets et son cœur un fer chaud lâché dans sa poitrine[1]. » C'est l'éruption de la Soufrière qui le tire enfin de sa torpeur. Plusieurs décennies plus tard, c'est au tour de Marie-Sophie de faire cette même expérience d'absence au monde :

> Sans Nelta, je n'étais qu'une chair lourde à traîner, un esprit chagrin qui ronchonnait le monde, qui comptait les misères, les mal-têtes, les boutons, les yeux bouffis avec lesquels je m'éveillais matin, surprise d'avoir pleuré comme personne ne pleure plus[2].

Cette situation peut être rapprochée de celle de Mei Ying à la fin de la partie chinoise de *La eternidad del instante*. Victime d'amnésie suite au départ de son mari, elle erre dans sa propre maison et semble avoir elle aussi perdu la notion du temps, avant de prendre conscience du fait qu'il s'agit d'un renoncement à la vie, comme elle le consigne dans un cahier : « Tout ce que je devais dire je l'ai déjà dit un jour à l'homme que j'aime. Le reste est sans importance[3]. » Son indifférence au monde extérieur inquiète le fidèle ami de la famille, Meng Ting, qui conseille à Mo Ying de réagir :

> Tu dois laisser un peu le travail, consacre plus de temps à ta mère. Parle avec elle au moins une heure par jour. Ensuite tu devras quitter le village ; oui, tu m'entends, va chercher ton père. Elle ne survivra pas encore longtemps à son absence, surtout à l'absence de ses nouvelles[4].

À propos des personnages de Faulkner, Gwendolyne Chabrier souligne « l'introversion familiale sudiste » qui touche l'individu et « contribue d'autant plus à réduire ses contacts avec le monde extérieur et l'étranger »[5]. Cet isolement extrafamilial se double, selon elle, d'un isolement intrafamilial qui a un impact sur les rapports parentaux et conjugaux. En outre, nombreuses sont les métaphores de l'enfermement dans les ouvrages et articles critiques consacrés à cet auteur. Jean Rouberol souligne lui aussi la propension de la famille et de l'individu au repli sur soi, ce qui fait de l'univers faulknérien un système clos : « Aux remparts élevés par la communauté contre l'étranger et l'intrus correspondent, sur le plan individuel, ceux derrière lesquels s'emmurent les consciences[6]. » L'image du mur et des remparts vient renforcer le motif de la claustration, ou de ce que Jean Jamin a appelé « l'embastillement » des familles faulknériennes.

Le dernier cas de claustration, fortement symbolique, est celui de l'enfermement dans une définition familiale. Cela se produit lorsque l'individu constate ou estime que son existence

---

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 190.
[2] *Ibid*., p. 353.
[3] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 116 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 111 : « Todo lo que debía decir lo dije ya un día al hombre que amo. Lo demás es obviedad. »
[4] *Ibid.*, p. 116-117 / *Ibid*., p. 112 : « Debes dejar un poco el trabajo, dedícale más tiempo a tu madre. Conversa con ella al menos una hora diaria. Después deberás irte del burgo; sí, hazme caso, ve a buscar a tu padre. Ella no sobrevivirá mucho tiempo más su ausencia, sobre todo la ausencia de noticias suyas. »
[5] Gwendolyne Chabrier, *William Faulkner. La saga de la famille sudiste, op. cit.,* p. 13.
[6] Jean Rouberol, *L'esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner, op. cit.,* p. 257.

est réduite à la définition que la famille donne de lui. Parmi les personnages de nos quatre romans, Miss Jenny s'avère être le principal agent de cette situation. Dans ses propos, on retrouve en effet à maintes reprises des mots ou des expressions tels que « *a Sartoris* » ou « *being a Sartoris* » – ce qui est traduit en français par l'invention du verbe « sartoriser » : nous allons en donner quelques exemples.

Au début du roman, le domestique Simon Strother hasarde que le jeune Bayard a pu se rendre au cimetière pour se recueillir sur la tombe de John dès qu'il est arrivé à Jefferson : « Balivernes, coupa Miss Jenny. Un Sartoris ne va jamais au cimetière qu'une seule fois[1]… » Un peu plus loin, la vieille demoiselle s'insurge contre l'orgueil des représentants masculins de la famille : « Mais ces gens-là s'imaginent qu'il n'y a rien au monde qui puisse valoir un Sartoris[2]. » On peut encore relever le sarcasme dont elle fait preuve à propos de son neveu, dont Narcissa prend des nouvelles suite à un accident de cheval :

> Miss Jenny la remercia ironiquement de sa sollicitude : elle pensait pouvoir dire que Bayard se portait à merveille, qu'il était toujours un membre actif de l'espèce censément humaine, que, tout au moins, il devait en être ainsi, puisqu'ils n'avaient reçu aucun avis officiel de la police. […] Elle croyait sans peine au crâne fracturé, mais elle n'avait pas accordé la moindre créance à l'autre partie du message, car, ayant passé quatre-vingts ans de sa vie avec ces maudits Sartoris, elle savait bien que sa maison serait le dernier endroit du monde où un Sartoris au crâne fracturé songerait à se réfugier[3].

Ces exemples montrent bien que les jumeaux, le vieux Bayard et même le colonel John Sartoris ne sont jamais considérés en tant qu'individus originaux, mais plutôt comme des membres de la même espèce.

Tout comme il peut souffrir de cette abolition de son identité personnelle, l'individu peut éprouver de la souffrance lorsque la famille ne se préoccupe que de la perpétuation de la lignée, ce qui réduit chacun à une fonction génitrice. Miss Jenny résume bien cette unique préoccupation à propos du jeune Bayard : « Qu'il ait un fils. Alors il pourra se rompre le cou tant qu'il voudra[4]. » Cette idée peut être rapprochée d'une observation d'Édouard Glissant dans *Faulkner, Mississippi* : il souligne en effet l'obsession des personnages fondateurs, non pas pour leur fils en tant que personne, mais pour l'idée même de filiation. On retrouve la même préoccupation chez les Buendía dans les recommandations que prodigue Úrsula à Amaranta, Rebeca, puis à Remedios la Belle : ce sont toujours des injonctions à ne pas

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 33 / *Sartoris, op. cit*., p. 43 : « "Nonsense", Miss Jenny snapped. "No Sartoris ever goes to the cementery but once…"»
[2] *Ibid.*, p. 69 / *Ibid.*, p. 74 : « But those folks, thinking there wasn't anybody quite as good as a Sartoris. »
[3] *Ibid.*, p. 139 / *Ibid.*, p. 132 : « Miss Jenny thanked her tartly for her solicitude, and dared to say that Bayard was all right : still an active member of the so-called human race, that is, since they had received no oficial word from the coroner. […] The broken head she readily believed, but the other part of the message she had put no credence in whatever, having lived with those damn Sartorises eighty years and lnowing that home would be the last place in the world a Sartoris with a brojen head would ever consider going. »
[4] *Ibid*., p. 82 / *Ibid*., p. 85 : « "Let him get a son, then he can break his neck as soon and as often as he pleases." »

transgresser l'inceste défendu, ou bien à penser avant tout à garantir une descendance à la généalogie Buendía.

Additionné à d'autres facteurs, le manque d'intérêt que la famille porte aux individus contribue dès lors à en construire des personnages solitaires et silencieux, isolés dans la foule familiale.

2. Un individu solitaire dans la foule familiale

De la même façon que le fait de déambuler dans une foule ne garantit pas l'interaction avec les autres marcheurs, la vie en communauté au sein d'un même foyer familial n'implique pas la fin de la solitude. Cet état moral est alors synonyme d'absence de véritable communication – soit du fait du déni ou de l'incompréhension des autres, pourtant censés être des proches, soit du fait d'un geste de repli. Individus dont l'identité singulière a été oubliée par la famille, qu'ils aient tenté de la quitter, d'en transgresser les règles, ou qu'ils en aient subi le joug, nombreux sont les personnages de notre corpus qui sont caractérisés par leur solitude, notamment dans *Cien años de soledad*, roman dont le titre est, à bien des égards, programmatique. Parmi ces solitaires, prenons l'exemple d'Aureliano Buendía. Le futur chef du parti libéral est d'abord décrit comme un enfant « *silencioso y retraído*[1] » : le deuxième adjectif indique qu'il se met volontiers à l'écart – ce qui est un peu atténué par la traduction française proposant « timide ». Mais le tempérament d'Aureliano n'a pas toujours été exclusivement solitaire : comme nous avons pu le voir précédemment, il entretient par exemple longtemps des rapports d'amitié et de confiance avec son frère José Arcadio, il est même envoûté par les confidences amoureuses de ce dernier.

Cependant, l'évolution de ce personnage va progressivement dans le sens d'une rupture avec sa famille et d'une confirmation de son inclination pour la solitude. Une fois veuf, puis chargé de lourdes responsabilités militaires pendant la guerre civile, Aureliano devient un étranger pour les siens, au sens où il ne se laisse plus approcher par sa propre famille lorsqu'il revient à la maison. Cela se traduit par un signe très concret : un cercle de craie qui, tel un périmètre de sécurité, indique à ses anciens intimes – famille et camarades – la distance à ne pas franchir. Le sentiment d'étrangeté qu'il dégage est retranscrit dans le roman du point de vue des autres Buendía :

> C'est à peine si Remedios-la-belle et les jumeaux, nés en pleine guerre, le connaissaient. Amaranta ne parvenait pas à accorder l'image de ce frère qui avait passé son adolescence à fabriquer des

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 31 : « silencieux et timide » / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 24.

petits poissons en or, et celle de ce guerrier mythique qui avait mis, entre lui-même et le reste de l'humanité, une distance de trois mètres[1].

Le même développement pourrait se faire pour bien d'autres personnages, tant la généalogie Buendía compte de membres qui terminent leurs jours dans la solitude. Tous se tournent résolument vers leur passé, sans prendre en compte la sphère temporelle des autres. Tous sont également atteints par le même symptôme : après avoir, pendant un moment, participé plus ou moins activement à la vie de la famille, un événement les précipite dans une sphère dans laquelle les autres ne peuvent pénétrer. Il s'agit la plupart du temps de souvenirs qu'eux seuls ont vécus ou déformés, au point de ne pouvoir les partager avec d'autres. Aureliano Buendía ressasse par exemple l'époque de la guerre, souvenir que personne ne partage, pas même Gerineldo Márquez, son ami et ancien bras droit, qui ne veut plus y penser ; de son côté, Úrsula mélange les époques, comme si elle en avait trop vu ; Fernanda repense à ses parents et à son éducation qui la préparait à devenir reine ; enfin, Amaranta ressasse ses souvenirs de rivalité avec Rebeca et refuse toute existence présente, préférant le souvenir de Pietro Crespi à une véritable relation amoureuse avec lui. Cet ancrage dans le passé bloque tout effort de communication et dresse des frontières entre les membres de la famille. Aussi peut-on donc bien parler d'un échec familial : le roman programme un resserrement progressif autour de chaque individu, le détachant de son identité familiale, au point de le faire devenir un étranger aux yeux des siens.

En outre, la solitude de ces personnages s'accompagne à plusieurs reprises d'un renoncement à la parole ; c'est par exemple le choix de Maximiliano Megía dans *La eternidad del instante*. Au moment du présent du récit, le vieillard a fait le choix du silence depuis cinquante ans, suite à divers échecs, notamment celui de son mariage. Il abandonne en fait simultanément la vie de famille et la parole. Les derniers mots qu'il prononce sont destinés à l'un de ses fils :

– Qu'est-ce qu'on peut y faire ? Nous vivons dans un monde Saha.
– Que veux-tu dire, papa ? interrogea son aîné.
– Cela veut dire que nous vivons dans un monde où il faut se taire et endurer, c'est ce que signifie le monde Saha.
Et il mit là le point final au langage parlant[2].

[1] *Ibid*., p. 199 / *Ibid*., p. 200 : « Remedios, la bella, y los gemelos, nacidos en plena guerra, apenas si lo conocían. Amaranta no lograba conciliar la imagen del hermano que pasó la adolescencia fabricando pescaditos de oro, con la del guerrero mítico que había interpuesto entre él y el resto de la humanidad una distancia de tres metros. »

[2] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.,* p. 298 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 284 :
« –¿Qué le vamos a hacer ? Vivimos en un mundo Saha.
¿–Qué quieres decir, papa? – curioseó su hijo mayor.
– Quiere decir que vivimos en el mundo del aguante, eso quiere decir del mundo Saha.
Y así puso punto final al lenguaje parlante. »

La référence au bouddhisme Tiantai semble présenter cette décision comme une attitude sage et raisonnable ; cependant, c'est en même temps un geste de renoncement à la communication familiale. On peut faire la même observation à propos de « grand-papa du cachot », le grand-père paternel de Marie-Sophie Laborieux :

> C'était un homme-guinée à ce qu'il paraît, tout muet, avec de grands yeux tristes et des poils aux oreilles. […] Seule inquiétude : il ne riait à aucune heure mais souriait aux oiseaux observés à loisir. Et si on lui mandait une parole (car on le sentait un brin spécial), il se levait du pas de sa case en murmurant une messe basse, inaudible toujours[1].

Même lorsque le choix du silence constitue un acte de résistance – comme c'est le cas dans cet extrait de *Texaco* –, il est indéniable qu'il entrave en même temps la communication familiale et qu'il contribue lui aussi à l'étiolement des relations entre les membres d'une même famille.

Dans *Cien años de soledad*, certains personnages sont également caractérisés par leur silence : le roman pousse l'absence de communication à de tels extrêmes qu'on en vient parfois à douter de la capacité d'expression de certains, à l'instar de Rebeca. Lorsque cette dernière arrive chez les Buendía, en effet, la famille pense qu'elle est sourde et muette, avant de se rendre compte qu'elle comprend et utilise la langue des serviteurs indiens. Son intégration à la famille s'accompagne progressivement d'une émergence de sa parole orale, tandis que son désir d'absence au monde à la mort de José Arcadio se manifeste par un retour du silence initial. Meme, elle aussi, manifeste sa résistance par l'intermédiaire du mutisme lorsque Fernanda la sépare de son amant Mauricio Babilonia et l'envoie finir ses jours dans un couvent loin de Macondo.

En outre, la difficulté à communiquer correctement est à l'origine de bon nombre de dialogues empêchés ou de conversations impossibles. Concrétisée, dans *Cien años de soledad*, par les scènes de démence du patriarche José Arcadio Buendía « aboyant dans une langue étrangère[2] », ou par celles de Rebeca et ses « hiéroglyphes embrouillés[3] » lorsqu'Úrsula veut la guérir de son goût pour la terre et la chaux des murs, elle occasionne de véritables dialogues de sourds dans *Sartoris*. Ces moments de communication tronquée sont particulièrement fréquents dans la maison familiale, où personne ne s'écoute réellement. Le narrateur décrit en effet à la manière d'un rituel l'entêtement des personnages sur divers sujets, que ce soit la voiture du jeune Bayard, le comportement des domestiques, ou encore la

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 51.
[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.,* p. 101 / *Cien años de soledad, op. cit.,* p. 96 : « […] ladrando en lengua extraña ».
[3] *Ibid.*, p. 62 / *Ibid.*, p. 55: « enrevesados jeroglíficos ».

tâche sur la figure du vieux Bayard. Quel que soit le thème, la scène familiale est la même, comme le résume le passage suivant :

> À la maison, chaque soir, l'orage se terminait de la même façon, cessait comme d'un commun accord, chacun restant solidement retranché sur ses positions ; puis il reprenait à table, au dîner, le lendemain soir[1].

Le motif de l'inflexibilité, contenu dans l'adjectif « *entrenched* », se double d'images militaires ailleurs dans le roman, ce qui permet de bien décrire, par exemple, l'armure hermétique que revêt le vieux Bayard grâce à sa surdité, lorsqu'il ne veut pas être dérangé :

> Bayard s'était claquemuré dans la tour d'ivoire de sa surdité, dont il avait relevé le pont-levis et baissé la herse, et, là où il était, on ne pouvait jamais savoir s'il vous entendait ou non, tandis que son « moi » corporel continuait posément de dîner[2].

S'il n'a pas de handicap – ou de prétexte – comparable à l'ouïe défectueuse de son grand-père, le jeune Bayard ne parvient pas à de meilleurs résultats en matière de communication. Dans *Sartoris*, on le voit sans cesse incapable d'exprimer ses sentiments, ou agissant trop tard. Avec Simon Strother qui l'accompagne en voiture et qui est effrayé par sa vitesse, il ne parvient pas à se contrôler et c'est seulement le souvenir visuel du vieux domestique finissant la route à pied, serrant sa patte de lapin pour se protéger du mauvais sort, qui lui donne « honte de sa brutalité[3] ». Avec Narcissa en particulier, cette incapacité à communiquer se traduit par une violence à la fois physique et verbale. Dès son retour à Jefferson, il se montre en effet très agressif envers la jeune femme. Lorsque cette dernière tente de lui présenter ses condoléances pour la mort de son frère jumeau, de sa femme et de son enfant, il lui répond méchamment que « tout le monde devrait se marier une fois, de même que tout le monde devrait aller une fois à la guerre[4]. » Un peu plus tard, pendant sa convalescence, les paroles qui parviennent enfin à être formulées s'accompagnent encore d'un geste brutal, aussi douloureux que ses propos :

> Il termina sa cigarette à bouffées rapides et profondes, et, tout en lui tenant toujours le poignet, sans préambule, brutalement, il se mit à lui parler de son frère mort. C'était un récit brutal, abrupt, rempli d'ineptes et inutiles violences, parfois grossier et ordurier, bien que son âpreté même atténuât ce qu'il avait de choquant, et que sa crudité l'empêchât de devenir obscène[5].

---

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 218-219 / *Sartoris, op. cit.*, p. 196 : « In the house the storm ran its nightly course, ceased as though by mutual consent, both parties still firmly entrenched ; resumed at the supper table the next evening. »

[2] *Ibid.*, p. 38 / *Ibid.*, p. 48 : « Bayard had shut himself up in that walled tower of his deafness and raised the drawbridge and clashed the portcullis to, where you never knew whether he heard you or not, while his corporeal self ate its supper steadily. »

[3] *Ibid.*, p. 109 / *Ibid.*, p. 107 : « […] he felt savage and ashamed ».

[4] *Ibid.*, p. 71 / *Ibid*., p. 76 : « Everybody ought to get married once, like everybody ought to go to one war. »

[5] *Ibid.*, p. 231 / *Ibid.*, p. 206 : « He consumed the cigarette in deep swift draughts, and still holding her wrist he began to talk of his dead brother, without preamble, brutally. It was a brutal tale, without beginning, and crassly and uselessly violent and at times profane and gross, though its very wildness robbed it of his offensiveness, just as its grossness kept it from obscenity. »

Ces deux passages contribuent à faire de Bayard un personnage véritablement en crise, qui demeure, jusqu'à son ultime départ de Jefferson, solitaire dans la foule familiale comme dans l'intimité du couple.

Il est indéniable que cette incapacité à échanger, à transmettre, fasse également du jeune Bayard un héritier particulièrement complexe ; nous allons voir que d'autres personnages de notre corpus sont également concernés par un rapport contrarié ou ambigu au processus de transmission, à la gestion des multiples héritages familiaux.

B. La difficile posture d'héritier

À la fois hanté par son ascendance et en crise vis-à-vis des siens, Bayard III est un « héritier problématique[1] » au sens que Laurent Demanze donne à cette expression. Dans l'essai *Encres orphelines* qu'il consacre à trois écrivains contemporains français, ce dernier évoque le début du XIX[e] siècle comme le moment du bouleversement de la famille, d'une part parce que la Révolution française marque une rupture avec les temps antérieurs, d'autre part parce que le début de la socialisation de la famille prive les patriarches de leurs anciens privilèges et met à mal la notion d'héritage. D'après Laurent Demanze, « l'individualisme égalitaire qui fonde la société moderne écrase l'épaisseur générationnelle de la mémoire familiale[2]. » L'enjeu de l'ouvrage est alors de montrer comment Pierre Bergounioux, Gérard Macé et Pierre Michon interrogent dans leurs récits les « apories contemporaines de l'héritage » et les « empêchements de la transmission », l'écriture de soi leur servant à reconstruire une « ascendance effacée par la modernité »[3].

Dans un contexte socio-historique différent, c'est néanmoins une fracture généalogique similaire qui est racontée dans *Sartoris* dans la mesure où le roman décrit l'incapacité d'un personnage à suivre les traces de ses ascendants : rejouer la geste héroïque de ses ancêtres s'avère en effet aussi impossible pour le jeune Bayard que perpétuer sa lignée. Son héritage, qui devait être un don, devient dès lors un fardeau trop lourd à porter. Dans les autres romans de notre corpus, une ligne de partage s'établit entre des personnages écrasés par leur héritage et d'autres privés de toute transmission. C'est précisément ce rôle de l'héritage familial, tantôt lacunaire, tantôt envahissant, que nous allons à présent étudier.

[1] Laurent Demanze, *Encres orphelines, op. cit.,* p. 9.
[2] *Ibid*., p. 27.
[3] *Ibid*., p. 11-12.

1. La complexité de l'héritage et de la transmission

> José Arcadio […] devait transmettre cette vision merveilleuse, comme un souvenir héréditaire, à toute sa descendance[1].

Cette *« imagen maravillosa »* fait allusion aux enseignements de Melquíades, auxquels des représentants de chaque génération Buendía vont se consacrer. La citation met en valeur plusieurs termes essentiels qui évoquent l'idée de passage de génération en génération : d'abord le verbe « *transmitir* », puis les termes de « *recuerdo hereditario* » et de « *descendencia* ». La présence du cadre familial s'exprime justement par un héritage qui peut prendre une multiplicité de formes, allant de l'objet concret à la ressemblance physique et morale, en passant par la transmission d'un nom ou d'un métier. Moyen de conserver une trace des générations antérieures, la transmission induit une superposition des temporalités, des espaces et de l'action. Mais elle est aussi un aspect du problème que rencontre l'individu dans sa situation familiale : qu'il le veuille ou non, ce dernier est par principe le dépositaire d'un héritage dont les enjeux sont multiples.

a. L'héritage d'une mémoire familiale

La sociologie contemporaine s'est beaucoup intéressée à la mémoire familiale, à son poids et à son rôle dans les généalogies. La sociologue Anne Muxel, qui analyse, rappelons-le, les relations qu'entretient l'individu vis-à-vis de sa mémoire familiale, dénombre ses trois fonctions principales. La première, qui correspond à un « irrésistible besoin de transmettre[2] », est décrite en ces termes :

> La mémoire est mobilisée pour restituer l'histoire de l'individu dans l'ensemble des liens généalogiques et symboliques qui l'unissent aux autres membres d'une famille à laquelle il a conscience d'appartenir. Elle met en scène le sujet dans un « nous », s'énonce à partir d'autres, ancêtres ou contemporains, vivants ou morts. Elle évoque les souvenirs ou les traditions d'une mythologie familiale, s'étant imposés au cours du temps dans l'histoire du groupe et dans la succession des générations[3].

L'exemple le plus flagrant dans notre corpus est sans nul doute la légende de Bayard de Caroline, le frère de Miss Jenny, dont cette dernière parle inlassablement. Aide de camp du général sudiste Jeb Stuart pendant la guerre de Sécession, Bayard de Caroline est présenté moins comme un héros que comme un garnement, qui est parti à la guerre comme on va à une « fête » – *« a holiday »*[4] – et qui n'hésite pas à risquer sa vie, d'abord pour du café, ensuite

---

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 22 / *Cien años de soledad*, *op. cit.*, p. 15 : « José Arcadio […] había de transmitir aquella imagen maravillosa, como un recuerdo hereditario, a toda su descendencia. »
[2] Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, *op. cit.*, p. 14.
[3] *Ibid*.
[4] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 11 / *Sartoris, op. cit.*, p. 25.

pour des anchois – qu'il dérobe dans les campements des Yankees. Nous avons déjà mentionné la métaphore du vieillissement du vin employée par le narrateur pour décrire la manière dont Miss Jenny procède à l'embellissement de cette histoire ; Anne Muxel rappelle justement la dimension très construite de cette mémoire familiale dont les paroles « sont moins des souvenirs que des récits pré-fabriqués, pré-normés, quelquefois légendaires car entretenus depuis deux ou trois générations, restituant des faits non personnellement vécus par le sujet[1]. » Dans le cas de Bayard de Caroline, c'est tout à fait le cas : le temps a largement contribué à glorifier la légende,

> au point que ce qui n'avait été que la folle équipée de deux gamins écervelés de deux casse-cou grisés par le propre jeunesse était devenu le foyer de bravoure et de tragique beauté jusqu'où deux anges vaillamment égarés et déchus avaient, modifiant ainsi le cours des événements et purifiant les âmes des hommes, haussé l'histoire de la race hors des mares stagnantes où s'alanguissait l'esprit[2].

En plus du grandissement épique de son frère, qui devient ainsi l'un des piliers de la légende des Sartoris, notons également que cette histoire est l'occasion pour Miss Jenny de rappeler qu'elle-même a eu l'honneur de valser avec Jeb Stuart – « et sa voix avait la tranquille fierté des étendards dans la poussière[3]. » Dans le même esprit que celui de Bayard de Caroline, on peut également penser à un autre épisode fondateur de la mémoire familiale, que se remémorent inlassablement Will Falls et le vieux Bayard : il s'agit de la ruse grâce à laquelle le colonel John Sartoris, recherché pour sa rébellion, s'enfuit à la barbe des Yankees, avec la complicité de son jeune fils Bayard II.

La deuxième fonction de la mémoire familiale correspond, selon Anne Muxel, à un désir de reviviscence, c'est-à-dire à une volonté de revivre sa propre existence passée : la sociologue parle à ce titre d'une « mémoire égocentrée, car animée par un besoin personnel et intime de réminiscence[4]. » On peut penser ici en particulier au travail que mènent Maximiliano Megía et Marie-Sophie Laborieux dans le travail d'écriture de leurs cahiers, que le procédé narratif de *La eternidad del instante* et *Texaco* met bien en lumière. Dans le premier cas, il s'agit effectivement pour le héros de revivre sa propre jeunesse, puis d'en faire le legs à sa petite-fille Lola, qu'il considère comme son héritière spirituelle – il lui transmet alors trois cents cahiers –, tandis que dans le second exemple, c'est principalement la vie de son père que l'Informatrice cherche à retrouver :

---

[1] Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale, op. cit.,* p. 16.
[2] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 10 / *Sartoris, op. cit*., p. 25 : « […] until what had been a harebrained prank of two heedless and reckless boys wild with their own youth had become a gallant and finely tragical focal point to which the history of the race had been raised from out the old miasmic swamps of spiritual sloth by two angels valiantly fallen and strayed, altering the course of human events and purging the souls of men. »
[3] *Ibid*., p. 20 / *Ibid*., p. 32 : « […] and her voice was proud and still as banners in the dust. »
[4] Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale, op. cit.*, p. 24.

> Sa mémoire fonctionnait seule avec une hâte désespérée. Il m'arrimait à son chevet pour chuchoter sa vie. Terrifiée de sentir qu'il partait, j'entendais ses paroles résonner comme un glas. Je fus à peine surprise de les trouver intactes quand, bien longtemps après, une folie me prit de les marquer sur des cahiers[1].

Nous arrivons à la troisième fonction de la mémoire familiale proposée par Anne Muxel : celle qui, réflexive, dresse un bilan de l'histoire familiale et invite l'individu à tirer une leçon de son parcours. Cette mémoire qui permet de faire émerger la destinée individuelle « organise un discours de présentation de soi, en tant qu'acteur d'une scène familiale, dans la perspective d'un passé en devenir[2] ». Dans *Cien años de soledad*, effectivement, nombreux sont les passages au cours desquels un personnage – la plupart du temps, Úrsula, Amaranta ou Aureliano Buendía – se projette sur la scène familiale, relit son histoire et en donne *a posteriori* des clés d'interprétation au lecteur.

b. Héritage matériel : objets et reliques qui passent de main en main

L'héritage matériel est lui aussi très important dans le cercle familial ; les objets qui se transmettent d'une génération à l'autre sont les témoins et les révélateurs de l'histoire du groupe et de son fonctionnement, de même que l'attitude des individus face à ces reliques en dit long sur leur rapport à la famille. Inversement si ces objets font défaut, l'absence de cette mémoire concrète révèle les failles, le manque affectif tout autant que les lacunes des origines. Ainsi, dans *Texaco*, Marie-Sophie Laborieux n'a rien pu conserver de ses parents ou de ses grands-parents du fait de leur mode de vie à la fois précaire et nomade : c'est sans doute pour cette raison qu'elle a ensuite un tel besoin de retranscrire sur des cahiers les paroles de son père et le souvenir de sa mère ; nous pouvons en effet considérer qu'elle se fabrique, en quelque sorte, une mémoire concrète de substitution, pour elle et pour la postérité qui s'intéressera à son histoire aussi bien qu'à celle du quartier Texaco.

Contrairement à l'héroïne de Patrick Chamoiseau, bon nombre de personnages de notre corpus, à commencer par le jeune Bayard Sartoris, souffrent de la présence des objets familiaux qui leur rappellent de douloureux souvenirs. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Bayard brûle par exemple certaines affaires de son frère jumeau dans un moment de désespoir, parce que leur vue est insoutenable. Attardons-nous sur les trois objets incinérés : « un vêtement, un petit livre à reliure de cuir, une cartouche de fusil de chasse à laquelle était attachée par un bout de fil de fer une patte d'ours racornie[3]. » Le premier renvoie directement au corps du jumeau disparu – le narrateur ajoute à sa description la

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 255.
[2] Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale, op. cit*., p. 31.
[3] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 196-197 / *Sartoris, op. cit.*, p. 178 : « […] a garment, a small leather-bound book, a shotgun shell to which was attached by a bit of wire a withered bear's paw. »

mention de l'odeur qui s'en dégage encore. Le deuxième est un exemplaire du Nouveau Testament portant une dédicace de la mère à l'occasion de leur anniversaire : cet objet empreint de la culture puritaine de la famille ravive sans doute pour Bayard cette culpabilité qu'il essaie tant bien que mal de conjurer. Le troisième est un souvenir de chasse partagé avec les MacCallum qui a une valeur programmatique puisque plus tard dans le roman, ces derniers évoqueront avec nostalgie, une fois Bayard en visite chez eux, l'amour de Johnny pour la chasse, et raconteront ce fameux jour où il a tué son premier ours. L'identité du frère disparu semble ici se résumer à ces trois objets : il est un corps, un fils et un compagnon de jeux, trois rôles qui complètent bien son portrait de jeune homme sympathique et plein de vie, apprécié de tous ; le contraste avec les sentiments bien moins chaleureux suscités par jumeau survivant ainsi que l'opinion que ce dernier a de lui-même n'en est que plus douloureux. Lorsqu'il se débarrasse de ces reliques, l'attitude de Bayard correspond ainsi à celle qu'il adopte à chaque fois qu'on lui parle de son frère : plus mutique et renfermé que jamais, il semble souffrir non seulement de sa disparition mais également de la comparaison qui persiste, même après la mort de John.

À la différence de son petit-fils, le vieux Bayard s'accommode tout à fait d'une vie passée au milieu des souvenirs du passé. Dès les premières pages du roman, Will Falls lui apporte une pipe ayant appartenu à son père, qu'on retrouve ensuite un peu plus tard, déposée dans sa chambre. Chaque relique possède une place précise dans son univers personnel : on y lit une volonté de conservation des vestiges du passé, comparable à celle des domestiques lorsqu'ils ont cherché à sauver l'argenterie familiale pendant la guerre. Comme le vieux Bayard, les personnages de *La eternidad del instante* manifestent leur amour de la conservation, leur souci de protéger leur héritage matériel. Au début du roman, on apprend que le lit de bois installé dans la loge de Li Ying appartenait à son grand-père. Ensuite, d'autres objets comme un châle tissé ou une tresse sont soigneusement conservés, passent de main et main et permettent à la fois de restituer des faits et de réveiller des souvenirs. Par exemple, au moment du départ de Li Ying, sa femme coupe sa tresse et la lui offre ; retrouvée pendant son voyage, cette même tresse permet plus tard à leur fils de prouver son identité auprès de sa marâtre cubaine, et donc de retrouver son père. Quant au châle de Mei, nous avons vu qu'il suscitait des émotions chez son mari malgré son amnésie. Ces deux objets fonctionnent ainsi comme de véritables preuves de l'existence d'un passé lointain – aussi bien historiquement que géographiquement – et en grande partie oubliée. Mo Ying lui-même conserve certains objets de son épopée qu'il souhaite transmettre à Lola, en même temps que ses cahiers : c'est notamment le cas d'un vase qu'il offre à la fillette au moment de leurs retrouvailles.

Dans *Cien años de soledad*, plusieurs objets passent également de main en main, de frère en frère ou de père en fils dans un geste de transmission peut-être plus naturel du fait qu'il s'agit d'une famille nombreuse. Ainsi, le rasoir qui a coupé les premiers poils d'Aureliano Buendía servira ensuite à son fils Aureliano José au moment venu ; les outils du laboratoire et les manuscrits de Melquíades font eux aussi l'objet de la curiosité successive de plusieurs hommes de la famille. Un autre objet concret traverse tout le roman en même temps que ces manuscrits, installé dans la maison par la première génération au moment du premier deuil que traverse la famille :

> Ursula ordonna le deuil qui condamna portes et fenêtres et interdit à tous d'entrer et de sortir à moins que ce ne fût absolument indispensable ; elle défendit qu'on parlât à voix haute pendant un an et plaça le daguerréotype de Remedios à l'endroit même où fut veillé le cadavre, avec un crêpe en travers et une lampe à huile constamment allumée. Les générations suivantes, qui ne laissèrent jamais s'éteindre cette lampe, furent déconcertées par cette fillette en jupe plissée, avec des bottines blanches et un ruban d'organdi dans les cheveux, qu'ils ne pouvaient faire coïncider avec l'image traditionnelle d'une bisaïeule[1].

Le souhait d'Úrsula se réalise, puisque la dernière génération des Buendía, incarnée par Amaranta Úrsula et son neveu, Aureliano Babilonia, conserve cette relique familiale jusqu'à la destruction finale de Macondo, qui emportera dans un même élan les hommes et les objets :

> D'un coup de balai, [Amaranta Ursula] en termina avec les souvenirs funèbres et les tas d'oiseaux morts et d'attirails de superstition pelotonnés dans les coins, et ne conserva, par gratitude envers Ursula, que le daguerréotype de Remedios au salon. « Voyez ce que je me paie ! s'écria-t-elle, morte de rire. Une arrière grand-mère de quatorze ans[2] ! »

Les objets tels que les photographies constituent un support concret et visible du souvenir ; ils permettent d'objectiver le passé et de fixer les référents d'une mémoire commune. Cependant, dans ce passage, le lien entre cette photographie et la famille est ambigu. D'une part, Remedios n'est pas une Buendía, elle est la femme-enfant d'Aureliano. D'autre part, comme le montre la réaction d'Amaranta Úrsula dans la citation précédente, la signification du daguerréotype n'existe plus pour les dernières générations : le geste de conservation n'est donc plus un véritable geste de transmission mémorielle, mais simplement le respect d'une promesse ancestrale dont les membres de la famille ne cherchent pas à

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.,* p. 111-112 / *Cien años de soledad, op. cit.*, p. 108-109 : « Úrsula dispuso un duelo de puertas y ventanas cerradas, si entrada ni salida para nadie como no fuera para asuntos indispensables; prohibió hablar en voz alta durante un año, y puso el daguerrotipo de Remedios en el lugar en que se veló el cadáver, con una cinta negra terciada y una lámpara de aceite encendida para siempre; Las generaciones futuras, que nunca dejaron extinguir la lámpara, habían de desconcertarse ante aquella niña de faldas rizadas, botitas blancas y lazo de organdí en la cabeza, que no lograban hacer coincidir con la imagen académica de la bisabuela. »

[2] *Ibid*., p. 420 / *Ibid*., p. 428 : « De un escobazo acabó con los recuerdos funerarios y los montones de cherembecos inútiles y aparatos de superstición que se apelotonaban en los rincones, y lo único que conservó, por gratitud a Úrsula, fue el daguerrotipo de Remedios en la sala. «Miren qué lujo», gritaba muerta de risa. «¡Una bisabuela de catorce anos!». »

connaître l'origine. Il y a donc certes un héritage matériel qui perdure, mais ce dernier est vidé de son sens.

c. Héritage d'un nom

> Infini des noms, infinité des façons de les incarner. Le nom associe à des vivants et des morts. Compagnonnage revendiqué, fui, esquivé, indifférent… Cadeau du père, parfois le seul. Fardeau du père, parfois pesant, quelques graphèmes qui transmettent une mémoire souvent confuse et brouillée[1].

Cette citation de Claude Burgelin suggère d'emblée combien la question du nom est cruciale dans le processus de filiation. En effet, c'est au moyen du nom que le sujet s'inscrit dans une généalogie. Dans les premières pages d'un ouvrage consacré aux filiations biologiques et culturelles en Amérique Latine, Amadeo López prend l'exemple du drame des « fils de personne », qui sont à la fois apatrides pour la société et pour eux-mêmes : s'ils ne peuvent pas justifier de leur appartenance à une généalogie, c'est comme s'ils n'existaient pas. Le choix d'un prénom n'est pas non plus dû au hasard, car « il est porteur du désir des parents sur l'enfant – que ce désir et le sens profond du prénom soient conscients ou inconscients chez celui qui nomme – et à ce titre le prénom trace, conjointement avec le nom de famille, les contours du devenir de l'individu[2]. »

Dans nos quatre romans, la plupart du temps, le nom transmis est toujours signifiant, *Texaco* faisant encore une fois exception. Comme nous l'avons rappelé dans la première partie de notre étude, les ancêtres de Marie-Sophie ne possèdent pas de nom de famille du fait de leur condition – les esclaves n'ayant pas de nom propre autre que celui de leur maître et possesseur. Le patronyme « Laborieux » n'est donc nullement un héritage familial : il résulte de la décision arbitraire du « secrétaire de mairie à trois yeux[3] » agacé par la lenteur d'Esternome à se choisir un nom après l'abolition. Néanmoins, l'héritage de ce patronyme demeure fortement revendiqué par Marie-Sophie qui décline toujours son identité intégrale dans le roman, ce qui est le signe que même un nom récent et fabriqué peut devenir porteur de mémoire. Du fait de cette différence importante, la question du nom de famille ne soulève pas donc pas le même enjeu chez Chamoiseau et chez les trois autres auteurs. On peut considérer que la conquête épique de Texaco correspond aussi pour Marie-Sophie à une bataille lui permettant d'avoir à son tour quelque chose à nommer, elle qui a été privée d'héritage matériel et qui n'a pas non plus de descendance.

---

[1] Claude Burgelin, *Les Mal Nommés*. *Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 9.
[2] Amadeo López, « Présentation : La notion de filiation » in *Les filiations. Idées et Cultures Contemporaines en Amérique Latine*, *op. cit*., p. 7.
[3] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 144.

Dans *Cien años de soledad*, les personnages sont les dépositaires de prénoms et de noms lourds de sens, lesquels s'avèrent souvent ironiques ou prémonitoires. Le patronyme « *Buendía* » fait en effet référence à la chance, à la bonne fortune, et « *Arcadio* » au paradis terrestre, ce qui crée un décalage comique avec la destinée de la famille. Úrsula, qui se bat contre l'angoisse d'une progéniture monstrueuse, semble quant à elle condamnée à une lutte vaine puisque son nom de jeune fille, « *Iguarán* », la destine justement à engendrer des iguanes.

En outre, la transmission des prénoms dans le roman est lourde de conséquences, puisqu'elle s'accompagne de celle d'un patrimoine physique et moral. Tout commence avec les premiers fils qui recomposent à eux deux la personnalité de leur père. L'aîné hérite du nom et du physique de José Arcadio Buendía, mais manque d'imagination, tandis que le cadet est le dépositaire de la curiosité et l'entêtement de son père. Chaque personnage doit dès lors correspondre au nom qu'il porte, et lorsque cela n'est pas le cas, il faut chercher l'endroit où le sens s'est perdu, car rien ne se fait au hasard. Tel est en effet le bilan que dresse Úrsula lors d'une de ses réflexions sur l'avenir des Buendía :

> Dans la longue histoire de la famille, la répétition persistante des prénoms lui avait permis de tirer des conclusions qui lui paraissaient décisives. Alors que les Aureliano étaient renfermés, mais perspicaces, les José Arcadio étaient impulsifs et entreprenants, mais marqués d'un signe tragique[1].

Le cas des jumeaux Aureliano Segundo et José Arcadio Segundo illustre bien cette nécessité logique. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, tous deux passent leur enfance à échanger les vêtements, couleurs et objets destinés à les différencier. De plus, à l'adolescence, Aureliano Segundo commence à ressembler aux José Arcadio, tandis que son frère devient taciturne comme les Aureliano, et que sa lutte avec les travailleurs de la bananeraie ressemble aux combats politiques du colonel Aureliano Buendía. Úrsula ne voit qu'une seule réponse à cet illogisme : à force de jouer à se faire passer l'un pour l'autre, les jumeaux ont dû finir par échanger leur identité ; mais finalement, le destin les rattrape, au point que tous deux meurent en même temps, après s'être métamorphosés physiquement, redevenant donc à nouveau identiques comme au début.

Bien qu'elle soit majoritairement acceptée et reproduite au fil des générations, cette répétition des corps et des caractères par l'intermédiaire du prénom effraie tout de même quelques membres de la famille. C'est pourquoi au moment de baptiser leur descendant,

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude*, *op. cit*., p. 210 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 211 : « En la larga historia de la familia, la tenaz repetición de los nombres le había permitido sacar conclusiones que le parecían terminantes. Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lucida, los José Arcadio era impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico. »

certains personnages font des choix qui traduisent leur méfiance à l'égard du nom prévu. Lorsqu'on lui amène la nouvelle-née d'Arcadio, Úrsula refuse par exemple de respecter la dernière volonté du fusillé : « Nous ne l'appellerons pas Ursula parce qu'on souffre beaucoup trop avec un prénom pareil[1]. » Il s'agit bien là d'une tentative superstitieuse pour « esquiver » la transmission d'une destinée malheureuse – pour reprendre le verbe précédemment employé par Claude Burgelin. Le même geste d'esquive est reproduit par Amaranta Úrsula, la dernière femme de la famille Buendía, caractérisée par sa modernité et son ouverture d'esprit. Depuis Bruxelles où elle poursuit ses études, elle rêve avec nostalgie de Macondo et s'imagine déjà mère de « deux garçons rusés qui s'appelleraient Rodrigo et Gonzalo, et en aucun cas Aureliano ni José Arcadio, et d'une fille qui aurait nom Virginia, et en aucun cas Remedios[2]. » Dans cet extrait, la répétition de l'expression négative « *y en ningún caso* » traduit la résolution de ce personnage soucieux de se débarrasser des traditions ancestrales les plus encombrantes ; mais on peut y lire aussi l'espoir de donner naissance à une nouvelle ère dans la généalogie déclinante des Buendía.

Comme Amaranta Úrsula dans *Cien años de soledad*, Narcissa Benbow transgresse les règles familiales de transmission du nom dans *Sartoris*. À la fin du roman, comme nous l'avons expliqué précédemment, elle est la cible des moqueries de Miss Jenny parce qu'elle a choisi d'appeler son enfant Benbow plutôt que de lui donner le prénom John qui devait lui échoir, son père s'appelant Bayard. La vieille demoiselle soupçonne en effet la future mère d'avoir renoncé au prénom prévu par superstition, pour lutter contre la fatalité familiale, tous les John mentionnés dans le roman – le colonel, le père des jumeaux et le frère de son mari – ayant connu une fin tragique. « Et vous croyez que cela y fera quelque chose ? […] Vous figurez-vous que pour changer un seul d'entre eux il suffit de changer son nom[3] ? » Par cette question assassine, Miss Jenny se venge de la rébellion de Narcissa en lui rappelant le pouvoir incontrôlable du sang, bien plus déterminant que celui du nom.

Bien qu'apparemment inutile – du point de vue de Miss Jenny mais aussi, semble-t-il, du point de vue du narrateur –, ce geste de la jeune mère est cependant très symbolique. Pour échapper aux Sartoris, Narcissa choisit en effet de donner à l'enfant, en guise de prénom, son patronyme de jeune fille qui est aussi celui dont son frère demeure désormais l'unique détenteur. Après ce que nous avons pu dire du lien incestueux qui relie Narcissa à son frère dans le chapitre précédent, nous pouvons tout à fait lire ici un geste résolu, destiné à casser la

[1] *Ibid.,* p. 156 / *Ibid.*, p. 155 : « No la pondremos Úrsula, porque se sufre mucho con ese nombre. »
[2] *Ibid*., p. 424 / *Ibid*., p. 432 : « […] dos hijos indómitos que se llamaran Rodrigo y Gonzalo, y en ningún caso Aureliano y José Arcadio, y una hija que se llamara Virginia, y en ningún caso Remedios. »
[3] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 347 / *Sartoris, op. cit*., p. 302 : « And do you think that'll do any good ? […] Do you think you can change one of 'em with a name ? »

filiation patrilinéaire – le lien de l'enfant avec son dangereux géniteur, Bayard III – pour mieux affilier symboliquement le nouveau-né à son oncle maternel.

Les abandons de nom et les noms d'emprunt sont également tout à fait signifiants. Dans *La eternidad del instante*, Li Ying perd son nom en devenant amnésique : il est connu à Cuba sous le nom de Mario Fong – une association entre un patronyme chinois courant et un prénom hispanique. Au cours de son voyage, son fils Mo Ying opte lui aussi pour le nom hispano-américain de Maximiliano Megía. Comme nous l'avons précisé auparavant, cette modification censée faciliter son intégration a été d'abord suggérée par le trafiquant d'esclaves Cesáreo Plutarco ; mais c'est Eva Dubosc, la jeune fille qui devient sa maîtresse, qui se charge de ce nouveau baptême, présenté comme un « *segundo nacimiento*[1] ». Ensuite, un autre changement de nom se produit lorsque le héros retrouve son père. Au moment où Mario Fong lui demande son « nom véritable – en chinois je veux dire[2] », le fils ne lui donne pas le sien : « Mo Ying ne put se contenir. Il ne saurait expliquer plus tard pourquoi, au lieu de dire son véritable nom, il choisit de murmurer : – Li Ying, maître, tel est mon nom[3]. » Parmi les motivations inconscientes susceptibles d'avoir poussé Mo Ying à s'approprier le nom de son père, on peut évoquer premièrement son refus de voir disparaître ce nom de père et d'artiste, célébré naguère en Chine. Mais on peut aussi y voir le désir d'éveiller la mémoire paternelle tout en respectant la promesse faite à sa marâtre, Rosario Piedad, de ne pas lui révéler son identité. Enfin, cette appropriation possède évidemment une lourde charge symbolique : elle rend visible la transmission du rôle d'homme de la famille qui s'est produite dès lors que Li Ying a quitté les siens.

Qu'il soit physique ou moral, matériel ou symbolique, l'héritage s'impose encore à l'individu comme une injonction, voire comme un atavisme incontrôlable, comme nous allons maintenant l'analyser.

2. Observer le déclin : l'individu face à la légende familiale qui s'ébranle

Définie comme le discours collectif qu'entretiennent et alimentent les membres d'un même clan, fondée sur une histoire certes avérée, mais accompagnée de son lot de fictions et de croyances, la légende familiale correspond au premier héritage que nous avons évoqué dans le point précédent. Elle se rapproche de ce que Robert Smadja nomme la « mystique de la famille » et qu'il définit comme

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.,* p. 255 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 244.
[2] *Ibid.,* p. 268 / *Ibid.*, p. 257 : « No, por favor, dime tu verdadero nombre, en chino, quiero decir. »
[3] *Ibid.*, p. 269 / *Ibid*. : « Mo Ying no consiguió reprimirse. No sabría explicar mas tarde por qué en lugar de decir su verdadero nombre, optó por murmurar :
– Li Ying, maestro, ése es mi nombre. »

> la mentalité collective du groupe familial et plus encore comme cette idéalisation par laquelle la famille est vécue et ressentie comme une valeur supérieure à celle de chacun des individus qui la composent[1].

Bien que collective, la légende familiale peut être personnifiée par un ancêtre admiré, à l'instar du colonel John Sartoris dont le fantôme hante la maison familiale et dont la statue érigée à Jefferson rappelle aussi l'importance dans la mémoire collective de la ville. Elle peut également résulter de l'assemblage des faits et gestes de membres de la famille appartenant à une génération lointaine : c'est le cas des ancêtres chinois de Mo Ying, garants d'une certaine culture et d'un mode de vie désormais révolus.

Comme nous l'avons décrit dès la première partie de cette étude, les familles représentées dans nos romans sont déclinantes ; de génération en génération, le nombre de membres diminue et les disparitions se multiplient ; les lignées sont donc menacées d'extinction. Les personnages assistent dès lors à l'ébranlement de leur légende familiale : plus cette dernière était entretenue, plus la chute s'avère douloureuse. Pour analyser cela, nous proposons d'étudier dans un premier temps la fatalité atavique qui touche les familles Buendía et Sartoris – et dans une moindre mesure, la famille Ying. Nous verrons ensuite que dans les généalogies Ying / Megía et Laborieux, l'ébranlement de la légende est moins un phénomène à part entière ; il est surtout intégré dans un schéma de décadence plus générale, à l'échelle historique et sociale.

Dans les univers faulknériens et marquéziens, nous assistons d'abord à la répétition dégradée du même, qui précipite la famille dans sa longue chute. Dans *Sartoris*, nous avons vu précédemment comment Miss Jenny rit au nez de Narcissa quand cette dernière modifie le prénom de son enfant afin de le protéger de la malédiction dont semble être victime sa famille par alliance. Or, le narrateur semble donner raison aux sarcasmes de Miss Jenny, étant donné que le roman s'achève sur la réflexion suivante :

> Des pions. Mais le Joueur, et le jeu qu'Il joue… Il lui faut tout de même un nom pour ses pions. Sartoris est peut-être le nom du jeu lui-même – un jeu démodé, joué avec des pions façonnés trop tard, à l'image d'un vieux modèle périmé dont le Joueur lui-même commence à se lasser. Car il y a de la mort dans ce nom, une prestigieuse fatalité semblable aux pennons d'argent qui tombent au soleil couchant ou au son mourant des cors sur le chemin de Roncevaux[2].

La référence au jeu et aux pions renvoie aux concepts philosophiques de déterminisme et de hasard, qui privent le sujet de tout véritable pouvoir de décision. S'y mêle ici l'isotopie du vieux et de l'usé, avec les termes « *outmoded* », « *too late* », « *old dead pattern* »,

[1] Robert Smadja, *Famille et littérature, op. cit*., p. 138.

[2] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.,* p. 347-348 / *Sartoris, op. cit.,* p. 303 : « Pawns. But the Player, and the game He plays… He must have a name for His pawns, though. But perhaps Sartoris is the game itself – a game outmoded and played with pawns shaped too late and to an old dead pattern, and of which the Player himself is a little wearied. For there is a death in the sound of it, and a glamorous fatality, like silver pennons downrushing at sunset, or a dying fall of horns along the road to Roncevaux. »

« *wearied* », qui affirment que le temps du prestige des Sartoris est révolu. De plus, ces lignes confirment au lecteur ce qu'il pressent depuis le début : le nom « Sartoris » est bien associé à une fatalité tragique[1].

C'est aussi la fin d'un certain héroïsme chevaleresque : la mention de Roncevaux permet de rappeler l'onomastique du prénom « Bayard », qui, dans la tradition médiévale, incarne le chevalier sans peur et sans reproche. D'après Jean Rouberol, *Sartoris* nous montre précisément le passage du « chevalier sans peur », incarné par le colonel John Sartoris, archétype du gentleman sudiste, à une autre variété de gentleman, qu'il baptise le « hamlet sudiste »[2] – un héros souvent malade physiquement ou mentalement, à l'instar du personnage shakespearien. Bayard III et Quentin Compson – le personnage principal du roman *The Sound and the Fury* – sont deux avatars de cette nouvelle catégorie de personnage ; mais « alors que Quentin Compson, fasciné par la mort, hésite devant elle comme l'amant devant le corps de sa bien-aimée, Bayard la défie, la recherche, la provoque en conduisant la voiture à une allure folle, ou en essayant de monter un dangereux étalon[3]. » Le motif de la chute et le passage d'un archétype à l'autre traduisent ainsi l'un des principaux écueils de la société sudiste de l'époque de Faulkner. La transmission d'un code éthique d'une génération à l'autre s'avère désormais impossible puisque les valeurs ont complètement changé : celles, chevaleresques, du vieux Sud sont désormais anachroniques ; aussi les excès suicidaires et désespérés de Bayard ne sont-ils plus qu'une reproduction dépourvue de sens des exploits guerriers de ses ancêtres, des épopées embellies par la légende familiale telles que les aventures de Bayard de Caroline ou celles du colonel John Sartoris.

Ainsi, en dépit de ses efforts pour reproduire l'exemple de ses ascendants, Bayard III apparaît bel et bien comme un « avatar dégradé du héros des épopées glorieuses[4] ». En ce sens, il est moins un anti-héros qu'un nouveau type de héros, proche de ce qu'observe Georges Lukacs dans *Le roman historique*. Bien que le personnage faulknérien demeure dans l'ensemble éloigné des héros de Walter Scott, que Lukacs considère comme l'inventeur de

[1] Dans le chapitre 6 intitulé « First forays into Yoknapatawpha County » de *William Faulkner. Toward Yoknapatawpha and beyond*, Cleanth Brooks ironise sur le discours du sang et se moque de ceux qui le prendraient au sérieux. Dans une perspective généalogique, cette clé de lecture ne nous semble pas du tout à écarter, et il nous importe surtout que plusieurs personnages de la famille se réfèrent à cet atavisme pour expliquer leur généalogie.
[2] Jean Rouberol, *L'esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner, op. cit*., p. 160.
[3] *Ibid*.
[4] Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadau, 1999, p. 24.

cette nouvelle forme romanesque, on remarque en effet qu'il constitue, tout comme eux, la reproduction médiocre d'une version antérieure idéalisée[1].

La disparition d'un certain héroïsme n'est cependant pas l'unique dommage que subissent les Sartoris. Face au monde qui change, ces derniers se montrent également incapables de réagir, ce qui conduit à un paradoxe : alors que les personnages blancs des romans faulknériens sont souvent obsédés par le souci d'éviter tout métissage, de contrôler la présence noire, ce sont précisément les domestiques noirs qui défendent comme leurs propres biens les valeurs et la mémoire déclinantes de la famille de leurs maîtres. En mentionnant la nouvelle « There was a queen », nous avons vu précédemment combien Elnora Strother défendait l'honneur des Sartoris et méprisait Narcissa Benbow pour n'avoir pas le même sang. Dans *Sartoris*, il en va de même avec Simon Strother, le patriarche de la famille de domestiques noirs. Dès le début du roman, en effet, Simon est caractérisé par sa condescendance à l'égard des autres serviteurs : la condition de ses maîtres élève manifestement la sienne. En outre, quand le vieux Bayard et Miss Jenny renoncent à certaines coutumes familiales telles que l'utilisation de l'attelage, remplacé par la voiture rapide et dangereuse du jeune Bayard, c'est Simon qui rumine en pensant aux nobles valeurs d'antan piétinées par les folies de la modernité, et c'est aussi lui qui convoque le fantôme de l'ancêtre tant admiré : « il lui semblait voir se dresser à côté de lui John Sartoris, avec sa barbe, son visage de faucon et une expression de hautain et distingué mépris[2]. » Isom, le petit-fils de Simon, le surprend même souvent en train de s'adresser tout haut à « *Marse John* » pour déplorer l'absence de repères et la décadence des nouvelles générations.

Notons néanmoins à ce sujet que la famille est souvent responsable de la désorientation de ses héritiers. En effet, à force de transmettre une histoire remaniée pour en faire une légende glorieuse, les derniers représentants de la génération du Old South contribuent à biaiser le point de vue de leurs descendants. Thomas Nordanberg remarque par exemple que Miss Jenny ne parle jamais de ce qu'elle a enduré pendant la Guerre Civile, tandis qu'elle rappelle avec orgueil qu'elle a dansé avec Jeb Stuart. Ce détail est représentatif de la façon dont le passé – l'expérience de la guerre notamment – est constamment remanié. Or, cela a un impact sur la manière dont la jeune génération conçoit le rôle qu'elle doit jouer à son tour pendant les

[1] « Le « héros » de Scott est toujours un gentleman anglais plus ou moins médiocre, moyen. Il possède généralement un certain degré, jamais éminent, de sagesse pratique, une certaine fermeté et une certaine bienséance morale, qui va même jusqu'à l'aptitude au sacrifice de soi, mais ne devient jamais une passion impétueuse, n'est jamais un dévouement enthousiaste à une grande cause. » Georges Lukacs, *Le roman historique* [1937], traduit de l'allemand par Robert Sailley, Paris, Éditions Payot et Rivages, [1965], 2000, p. 33.
[2] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.,* p. 103 / *Sartoris, op. cit.,* p. 102-103 : « […] it seemed to him that John Sartoris stood beside him, with his bearded and hawklike face and an expression of haughty and fine contempt. »

conflits du XX^e siècle[1]. C'est l'une des raisons pour lesquelles le jeune Bayard peut être considéré comme « une victime de son héritage[2] ».

Ainsi, dans une telle confusion entre le passé et le présent, la réalité et la légende, il n'est guère étonnant que les Sartoris ne parviennent ni à s'adapter à la société nouvelle, ni à retrouver l'idéal héroïque d'antan, ni à échapper à leur destin tragique, ce que confirment plusieurs passages du roman. Lorsque le frère de Narcissa, Horace, rentre de la guerre, il réagit en ces termes en apprenant la mort de John III : « Ils ont une sale déveine. Drôle de famille. Toujours en train de partir en guerre et de se faire tuer[3]. » Cette « *rotten luck* » résume en effet la situation des hommes de la famille, dont la mort n'est jamais naturelle : le colonel John Sartoris est assassiné par son ancien associé, Redmond ; Bayard II se tue en voiture ; son fils John est emporté par une épidémie ; enfin, les jumeaux John et Bayard III meurent tous deux en avion, l'un pendant la guerre, l'autre dans un test suicidaire. Cela confirme donc bien la présence d'une malédiction atavique qui infléchit les actions de l'individu pour le pousser à rejouer le destin familial.

En outre, l'idée que l'atavisme joue un rôle est récurrente chez Faulkner, aussi bien dans *Sartoris* que dans les romans ultérieurs – surtout ceux qui se situent dans le comté imaginaire du Yoknapatawpha. Dans l'essai *Faulkner, Mississippi*, Édouard Glissant décrit les ancêtres des personnages faulknériens à partir de deux aspects :

> ils sont désignés pour le malheur, la guigne, une destinée sourdement contraire, une vocation à l'échec, tout comme les héros des sagas islandaises ; et comme les héros de tous les livres épiques, ils sont définitivement, absolument, des errants, poussés de lieu en lieu vers ce Lieu impossible où ils espéreront de fonder souche, de trouver légitimité, de perpétuer leur filiation[4].

Ces deux traits – la fatalité tragique et l'héritage empêché – sont effectivement essentiels dans *Sartoris*. Dans d'autres romans, certains personnages évoquent la faute originelle qui a pu être la cause de la malédiction qui frappe leur famille. Nous pouvons ainsi lire dans *Absalom, Absalom !* une confidence qu'adresse une vieille dame, Miss Rosa Coldfield, au jeune Quentin Compson :

---

[1] Voir l'affirmation de Thomas Nordanberg, *Cataclysm as catalyst. The theme of War in William Faulkner's Fiction, op. cit*., p. 50 : « The legend has been normative, and every male Sartoris is expected to be as his progenitors are supposed to have been. What served as a means to order a bewildering experience for the people involved in the Civil War has thus turned into a prescriptive norm for the younger generation. From the clash between this norm and the reality of World War I springs the tragedy of Bayard Sartoris. »

[2] *Ibid*., p. 54 : « Bayard Sartoris is a victim of the First World War just like so many other characters created during this phase of Faulkner's career. […] But, in addition, Bayard is also a victim of his heritage. The legends of the Sartoris family have been created by a generation who needed a frame of reference to measure their impressions of the Civil War against, and for them the legends have served their purpose. »

[3] *Ibid.,* p. 153 / *Ibid.,* p. 143 : « Rotten luck they have. Funny family. Always going to wars, and always getting killed. »

[4] Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi, op. cit*., p. 150-151.

> Oui, une fatalité et une malédiction sur le Sud et sur notre famille, parce que l'un de nos ancêtres aurait choisi d'établir sa descendance dans un pays élu par la fatalité et déjà maudit, à moins que ce fût plutôt notre famille, les aïeux de notre père, qui eussent encouru cette malédiction bien des années auparavant et que le Ciel les eût forcés à s'établir dans un pays et à une époque déjà maudits[1] ?

Le discours sur la malédiction familiale est donc pris en charge par le personnel romanesque lui-même.

Chez les Buendía comme chez les Sartoris, l'héritage familial se traduit d'abord par de nombreux effets de répétition. Les personnages de Gabriel García Márquez ont beau être nombreux, ce sont en quelque sorte toujours les copies d'un même prototype. Dans *Cien años de soledad*, Úrsula observe à plusieurs reprises cette répétition des caractères, des attitudes et des actions à l'intérieur de sa famille. Elle y voit une preuve de la cyclicité du temps et de l'histoire : d'après elle, tout revient parce que le monde ne cesse de faire des tours sur lui-même. Elle dit ainsi, à propos de la génération de ses arrière-petits enfants :

> Ils sont tous les mêmes, se lamentait Ursula. Au début, on n'a aucun mal à les élever, ils sont obéissants et sérieux, paraissent incapables de tuer une mouche, et à peine la barbe leur pousse-t-elle qu'ils se jettent dans la perdition[2].

Ici, la matriarche associe la perte de l'innocence de l'enfance avec le début de la fatalité. Cette prédestination à la décadence malgré de bons débuts, que déplore Úrsula, ressemble à bien des égards aux jugements que porte Miss Jenny sur les Sartoris. Peu après leur mariage, lorsque Narcissa lui confie ses inquiétudes concernant la capacité de Bayard III à aimer, la vieille dame lui conseille par exemple de cesser d'aller en voiture avec lui et délivre une funeste prédiction à propos du vieux Bayard, qui continue à monter avec Bayard, prenant le prétexte de contrôler sa vitesse : « Il va avec lui pour la même raison que son petit-fils. Ce sont des Sartoris. Ils ont ça dans le sang. Des sauvages, tous tant qu'ils sont. Et qui ne sont utiles à personne[3]. »

Ces deux personnages féminins portent donc un regard lucide sur leur famille. Plus loin dans *Cien años de soledad*, alors qu'elle est à présent centenaire et aveugle, Úrsula est encore consciente de cette cyclicité désastreuse, comme le montre le passage suivant où elle compare José Arcadio Segundo avec son fils Aureliano :

> elle eut l'impression de revivre cette funeste époque où son fils Aureliano Buendía venait d'empocher les petites pastilles homéopathiques de la subversion. Elle voulut parler avec José Arcadio le Second pour le mettre au fait d'un tel précédent mais Aureliano le Second l'informa que, depuis la nuit de l'attentat, on ignorait où il avait élu domicile.

---

[1] William Faulkner, *Absalom, Absalom !*, *Œuvres romanesques complètes,* tome 2*, op. cit.*, p. 623.

[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.,* p. 179-180 / *Cien años de soledad, op. cit.,* p. 179 : « « Todos son iguales », se lamentaba Úrsula. « Al principio se crían muy bien, son obedientes y formales y parecen incapaces de matar una mosca, y apenas les sale la barba se tiran a la perdición ». »

[3] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 273 / *Sartoris, op. cit*., p. 241 : « He goes along for the same reason that boy himself does. Sartoris. It's in the blood. Savages, every one of 'em. No earthly use to anybody. »

> – La même chose qu'avec Aureliano ! s'exclama Ursula. C'est comme si le monde faisait des tours sur lui-même[1].

D'ailleurs, Úrsula alimente elle-même la confusion et la répétition de l'histoire familiale. Sa cécité lui permet d'être très lucide sur sa famille, mais lorsqu'elle est à son tour atteinte de troubles de mémoire, ses souvenirs se mélangent, les générations se confondent dans ses propos : elle prend notamment le petit Aureliano Babilonia pour son propre fils. Cependant, cette confusion elle-même constitue encore une transmission de l'identité familiale : elle relate l'histoire des Buendía au fil des générations, tout en soulignant la cyclicité du destin de cette famille. Ainsi, pendant le déluge, Aureliano Babilonia et Amaranta Úrsula apprennent l'histoire de leurs ascendants les plus lointains grâce aux délires familiaux de leur aïeule :

> Elle parla tant et si bien de la famille que les enfants apprirent à lui organiser des visites imaginaires de gens qui n'étaient pas seulement morts depuis longtemps, mais qui avaient aussi vécu à des époques tout à fait différentes[2].

Le redoublement s'observe dans le contenu, mais également dans la forme des deux textes. Dans le roman, García Márquez réactualise sans cesse la première phrase, cette formule initiale du souvenir qui est appliquée aux événements et aux personnages en début de chapitre. La répétition participe véritablement à l'unité formelle de l'écriture de *Cien años de soledad* : elle fait fusionner les caractères et les destins des personnages en une expérience commune – la vie d'un Buendía – et une fin déjà prévue par les manuscrits de Melquíades. D'après le critique colombien Orlando Araújo Fontalvo, c'est en cela que réside l'ambition réaliste de l'auteur, dont l'œuvre « prétend, de manière globalisante, totalisante, montrer les différentes formes d'échec auxquelles se sont vues condamnées les tentatives de l'homme latino-américain et universel[3]. » C'est dans cette répétition que réside la malédiction atavique qui touche la famille : les caractères et les actions des personnages sont déterminés par autre chose que leur propre volonté, « tout ce qui arrive se produit par la détermination inéluctable du destin[4]. » Chez les Buendía, hommes et femmes, se retrouvent alors inévitablement à

---

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 334 / *Cien años de soledad, op. cit.,* p. 338 : « […] tuvo la impresión de estar viviendo de nuevo los tiempos azarosos en que su hijo Aureliano cargaba en el bolsillo los glóbulos homeopáticos de la subversión. Trató de hablar con José Arcadio Segundo para enterarlo de ese precedente, pero Aureliano Segundo le informó que desde la noche del atentado se ignoraba su paradero.
–Lo mismo que Aureliano – exclamó Úrsula–. Es como si el mundo estuviera dando vueltas. »

[2] *Ibid*., p. 366 / *Ibid*., p. 371-372 : « Tanto habló de la familia, que los niños aprendieron a organizarle visitas imaginarias con seres que no solo habían muerto desde hacía mucho tiempo, sino que habían existido en épocas distintas. »

[3] Nous traduisons : « La obra de García Márquez pretende, de forma globalizante, totalizadora, mostrar las diferentes formas de fracaso a que se han visto abocadas las tentativas del hombre latinoamericano y universal. » Orlando Araújo Fontalvo, « Los Buendía, una mitificación de la nostalgia », in *Nostalgia y Mito. Ensayos de critica literaria*, Barranquilla, Editorial Universidad del Norte, 2012, p. 42.

[4] Nous traduisons : « […] todo sucede por ineludible determinación del destino. » *Ibid*., p. 45.

travers les deux passions dominantes de leur souche : « ils sont déterminés par la solitude, fruit de leur incapacité à aimer et de leur penchant pour l'inceste[1] ».

Dans *La eternidad del instante,* on peut estimer que Zoé Valdés reprend partiellement à son compte ce motif de la fatalité en ce qui concerne la famille cubaine, du fait de l'enchaînement des causes et des effets à partir d'un premier événement déclenchant une série de catastrophes. En effet, l'abandon de l'épouse de Maximiliano Megía, Barbara Buttler, qui déserte le foyer familial pour se lancer dans une carrière théâtrale, semble provoquer par ricochet les maladies successives de leurs enfants, puis la chute à la fois personnelle et professionnelle du mari et enfin le délitement familial : les enfants tournent finalement le dos à leur père, lequel a déjà, à ce moment-là, renoncé au monde et à la parole. En revanche, il en va tout autrement de la fin des membres de la famille chinoise, résumée ici par son dernier représentant :

> Mon père est mort d'amour, ma mère de même. Ma sœur Xue, vois-tu, ne s'est pas écrasée au cours de ses vols extravagants, elle est juste tombée d'un petit banc et a expiré d'un coup fatal porté à ses sens. Mon autre sœur, Irma Cuba, a succombé à une piqûre d'insecte, la mouche tsé-tsé ; cela ne s'est pas produit instantanément, elle a souffert d'une somnolence irrépressible puis a dormi quinze ans jusqu'à ce que le parasite logé dans son cerveau la tue[2].

Les morts décrites ici ne se sont pas enchaînées dans la diégèse : c'est Mo Ying qui résume pour Gina la fin de l'histoire des membres de sa famille qu'elle n'a pas connus. Chaque mort revêt en outre une signification différente : tandis que Li Ying / Mario Fong et Mei Ying meurent en s'étant à nouveau mariés – leur relation s'achevant donc d'une façon aussi romanesque qu'elle avait commencée –, les sœurs du héros connaissent une fin de vie contrastant singulièrement avec leur expérience du monde. La mort de Xue et celle d'Irma Cuba symbolisent en effet l'ironie du sort, la première ayant passé son temps à faire de dangereuses acrobaties et la seconde s'étant consacrée à l'observation de la faune et la flore. Cependant, Maximiliano ne mentionne pas ces deux décès tragiques dans le but de décrire une fatalité atavique, une malédiction familiale. Ici, il s'agit surtout de l'évocation de la disparition définitive d'un monde dont le déclin avait commencé bien plus tôt, au moment de l'enfance chinoise de Mo Ying, et dont l'impossible renaissance avait été confirmée au milieu du roman par l'amnésie de Mario Fong. Le personnage principal incarne donc aussi bien la dernier survivant de sa souche que celui de toute sa culture ancestrale ; il est,

[1] Nous traduisons : « […] están determinados por la soledad, fruto de la incapacidad para le amor, y su inclinación por el incesto ». *Ibid.*, p. 47.

[2] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 222 / *La eternidad del instante, op. cit.*, p. 213 : « Mi padre murió de amor, mi madre de lo mismo. Mi hermana Xue, para que veas, no se estrello en una de sus estrambóticos vuelos, se cayo justo de un banquito, expiró de un golpe fatal en el sentido. Mi otra hermana Irma Cuba falleció de una picada de un insecto, la mosca tsé-tsé; no ocurrió instantáneo, padeció de una somnolencia incontenible, después se durmió quine anos, hasta que el parasito, alojado en el cerebro, la mató. »

rappelons-le, le seul membre de sa famille à s'être quelque peu adapté à son pays d'accueil sans pour autant renoncer au passé, à avoir entrepris de devenir sino-cubain.

Chez Zoé Valdés comme chez Patrick Chamoiseau, la fatalité semble moins familiale qu'avant tout historique et sociale : il n'incombe pas à la famille d'être la seule responsable de sa propre destruction. En effet, l'avenir familial est menacé d'extinction parce qu'il suit le même cours que l'Histoire, oscillant entre espoir et désillusions, volonté de perpétuation et travail d'adaptation. Dans *Texaco*, on note par exemple le contraste entre l'évolution de la matière, toujours plus solide – le roman débute au temps du carbet et s'achève au temps du béton – et l'évolution de la société qui expérimente au contraire une désillusion permanente, des espoirs caressés et sans cesse déçus. On peut dès lors parler de fatalité historique, au sens où il se produit une répétition du même que constatent amèrement Esternome et Marie-Sophie : c'est toujours la même histoire pour les descendants d'esclave ; toujours la même histoire pour tous deux ; toujours la même histoire, enfin, pour les habitants de Texaco. Esternome prend conscience de cette fatalité peu après son départ de la plantation dans laquelle il a grandi : « Bonbon lui dit un jour, et il avait raison, que l'En-ville c'était une Grand-case. La Grand-case des Grand-cases. Même mystère. Même puissance. Esternome mon papa en fut ti-brin malade[1]. » Ce qu'Esternome prenait pour une évolution n'est en fait qu'un déplacement, une transposition de la même situation, du même rapport de force.

De son côté, Marie-Sophie, qui raconte son histoire avec la distance critique de la vieillesse, analyse l'enchaînement des causes et des effets ainsi que le rôle qu'a joué l'histoire collective sur sa condition personnelle. Suite à l'élection d'Aimé Césaire à la mairie de Fort-de-France, elle affirme par exemple : « tout dégénéra pour moi, me conduisant ainsi vers la fondation de Texaco[2]. » Nous avons ici l'image d'un personnage précipité vers son destin, mu par une force qu'elle ne maîtrise pas. Mais surtout, Marie-Sophie témoigne de son impression d'un éternel recommencement dans la poursuite de « ce très vieux combat[3] » seulement destiné à survivre à Fort-de-France. Dans une longue litanie de plusieurs pages, elle évoque par exemple l'échec récurrent de ses tentatives d'installation. À propos des bambous marquant le début de fondation de sa case, elle raconte par exemple : « Je les plantai six fois, et six fois, des nègres du béké venus d'on ne sait où (ses ouvriers refusaient de le faire) les incendièrent en mon absence. Je recommençai avec une constance folle, mais jamais le béké ne céda[4]. » Ce leitmotiv de la démolition, qui résume toute une partie de la vie de Marie-

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 107.
[2] *Ibid*., p. 323.
[3] *Ibid*., p. 381.
[4] *Ibid.*, p. 396.

Sophie – laquelle ne s'est jamais aussi bien appelée « Laborieux » – occasionne également une réflexion plus poussée sur l'existence :

> Parfois, je parvenais à ériger ma case jusqu'au fibrociment, mais, mon dos à peine tourné, elle était démolie. Seule, je ne pouvais organiser aucune défense, ni éviter que les sicaires n'utilisent mes absences. Donc, je balançai entre la Doum et la pente durant une charge d'années, de quoi bâtir un roman sale si j'avais la force de raconter. Mais quelle importance ? Les vies n'ont pas de sens en fait, elles vont et viennent souvent comme des tsunamis, avec le même fracas, et elles drainent des débris qui croupissent dans ta tête comme autant de reliques, qui te semblent des trésors et ne tiennent pas la position. Quelle nécropole de sensations !... ces battements de cœur dont il ne reste rien… ces sourires attestés par une simple ride… à quoi servent ces gens que l'on rencontre, et qui passent, et qui passent, et s'effacent[1] ?

Le lecteur peut avoir ici une impression de déjà-vu puisqu'Esternome lui-même a passé son temps à construire et reconstruire. Enfin, dans le récit oral de sa fille, l'impression d'un éternel recommencement se lit même dans ses confidences sur sa vie personnelle, qu'elle finit par seulement résumer à grands traits : « Je connus des amours semblables avec des hommes différents. Toujours avec le même compte de plaisirs et de larmes, de brûlures et de mystères… illusion toujours neuve[2]… »

Comme nous venons de le voir dans ces pages, la décadence qui est à l'œuvre dans *Texaco* et *La eternidad del instante* peut donc être rattachée à l'évolution de l'Histoire, tandis qu'elle est avant tout familiale dans *Sartoris* et *Cien años de soledad*, où elle est associée à la malédiction atavique mais aussi à « l'impossibilité de faire advenir le nouveau[3] ». En dépit de cette différence, la coprésence de la thématique du déclin contribue à inscrire ces quatre romans dans une dynamique commune :

> Les grands romans de la littérature mondiale, en particulier ceux du XIX^e^ siècle, figurent moins l'effondrement d'une société que son processus de décomposition, chacun embrassant une phase de ce processus. Même dans le roman le plus dramatique il n'est nullement nécessaire de faire allusion à l'effondrement social comme tel. Les objectifs visés sont pleinement atteints si l'on représente avec une force convaincante le cours irrésistible du développement socio-historique. L'objectif essentiel du roman est de représenter la direction dans laquelle la société se meut[4].

En plus du leitmotiv de la décomposition, notons également que quelle que soit la cause du déclin, c'est encore la solitude qui apparaît comme le dénominateur commun des quatre familles : solitude des personnages nostalgiques des valeurs d'antan mais aussi solitude du personnage face à un monde où sa généalogie n'a plus sa place. Les personnages de nos fictions vivent donc littéralement la fin d'un monde : à l'image des fondations de la maison

[1] *Ibid*., p. 397.
[2] *Ibid*., p. 399.
[3] « L'impossibilité de faire advenir le nouveau au sein d'une structure attachée uniquement à préserver les apparences est l'une des causes principales de l'asphyxie temporelle qui est liée à la thématique du déclin. » Florence Godeau (dir.), *Romans de la fin d'un monde*, Neuilly, Atlande, 2014, p. 183.
[4] Georges Lukacs, *Le roman historique, op. cit*., p. 160.

des Buendía attaquées par les insectes à la fin de *Cien años de soledad*, de la case sans cesse démolie de Marie-Sophie Laborieux ou encore de la chambrette insalubre de Maximiliano Megía dans le *barrio chino* de La Havane, les histoires et les lieux se fissurent irrémédiablement ; la légende familiale s'ébranle et n'est dès lors plus transmissible.

En fin de compte, une ligne de partage sépare d'un côté ceux qui essaient de s'adapter – même tardivement – et ceux qui s'y refusent. Marie-Sophie, lorsqu'elle essaie de transmettre l'histoire de sa famille et de son quartier oralement et sur ses cahiers, ainsi que Maximiliano Megía, lorsqu'il se fait le passeur de l'histoire de sa famille chinoise pour Lola, font respectivement dans cette démarche de transmission le choix d'une adaptation, non pas pour eux-mêmes mais pour les suivants. Inversement, dans *Sartoris* et *Cien años de soledad*, la famille s'est montrée incapable de résister au changement. On peut convoquer ici cette affirmation de Régis Durant que reprend Glissant dans *Faulkner, Mississippi* :

> Le monde de Faulkner est celui de la tragédie de la descendance. Seuls perdurent ceux qui ont la capacité d'adaptation et la voracité des insectes ou des rats (les Snopes, par exemple), ou ceux pour qui la durée, l'attente ou la survie sont devenues, par la force des choses, une seconde nature (les descendants des esclaves, ceux qui « endurèrent »)[1].

En effet, le modèle des Sartoris est déclinant, parce qu'il est inadapté à la nouvelle société sudiste. Pour cette raison, Faulkner fait un parallèle entre la chute de cette famille aristocratique et la prolifération de la famille Snopes, incarnation de la pègre. Si cette famille prend surtout son importance dans les romans ultérieurs – en particulier dans la trilogie qui commence avec *The Hamlet* en 1940 –, l'un de ses membres apparaît déjà dans *Sartoris* : l'homme qui envoie des lettres anonymes à Narcissa et qui dévalise la banque des Sartoris n'est autre que Flem Snopes[2].

Qu'il en soit l'observateur ou l'un des acteurs primordiaux, l'individu contribue donc à nourrir la crise familiale plutôt qu'à la résoudre. Le contraste entre la quête d'individualisation et les injonctions familiales, l'écueil de la communication, l'enfermement et la solitude sont autant de facteurs que nous avons pu analyser. La position d'héritier, déjà complexe, s'avère d'autant plus troublante dans un contexte de changements profonds : les personnages de nos romans se retrouvent parfois dépositaires d'une culture familiale dépourvue de liens avec le monde qui l'entoure désormais. Dans la suite de notre étude, il va

[1] Cité dans Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi, op. cit*., p. 96.
[2] Le père ce dernier, Ab Snopes, apparaît déjà dans *The Unvanquished*, publié quelques années plus tard que *Sartoris* mais dont la diégèse se situe quelques décennies plus tôt, pendant l'enfance du vieux Bayard. Ab Snopes tente de duper la belle-mère du colonel John Sartoris dans une histoire de vente de chevaux.

donc falloir réfléchir aux conséquences de cette crise : marque-t-elle la fin de la famille, ou cette dernière peut être encore remplacée ou réinventée ?

Chapitre 3 : Conséquences de la crise : la famille réinventée ou remplacée

La crise de la famille signifie-t-elle le rejet de toute forme de famille, ou suggère-t-elle plutôt son remaniement, l'occasion de concevoir de nouveaux schémas familiaux ? Comme le suggère le titre retenu pour ce troisième chapitre, c'est la deuxième hypothèse que nous suivrons. L'objet de ce dernier temps de réflexion consacré aux familles caribéennes en crise sera en effet de montrer que dans notre corpus, les conflits familiaux qui provoquent une désaffection de la famille biologique, le font au profit de l'épanouissement d'une autre famille, élective cette fois : celle du cœur et de l'esprit. Il faut donc signaler d'emblée que de notre point de vue, le schéma familial en tant que structure de référence n'implose pas : il continue à servir de modèle, mais pour penser des relations non nécessairement biologiques, fondées sur des critères autres que ceux du sang et de la lignée.

Pour corroborer cette idée, il faut d'abord montrer que la famille – ou bien le sentiment familial – a encore du sens dans notre corpus. Prenons l'exemple du roman de Faulkner, qui est sans doute celui qui porte le regard le plus négatif sur la famille en crise. Dans *Sartoris*, il est sans doute trop tard pour réinventer la famille traditionnelle ou pour espérer son remaniement : le clan Sartoris a trop longtemps vécu en autarcie, refusant de s'ouvrir sur l'extérieur par peur de l'endogamie et du métissage. Cette attitude correspond au repli effectif des familles sudistes traditionnelles face à la montée du Nouveau Sud[1]. Cependant, la critique faulknérienne s'entend généralement pour affirmer que dans ses premières œuvres, le romancier a exagéré de façon négative cette tendance à l'introversion de la famille sudiste et que son regard évoluera dans ses romans ultérieurs. Il faut donc garder en mémoire qu'à la différence de la caricature qui en est proposée dans *Sartoris*, la famille sudiste typique a su évoluer progressivement.

En outre, les sentiments familiaux continuent à affleurer de temps à autre dans ce roman. C'est notamment le cas lorsque le jeune Bayard est accueilli pendant quelques jours dans le foyer champêtre des MacCallum :

> Ils [les MacCallum] ont à la fois la rudesse et la noblesse de ceux qui appartiennent à la terre. Leurs relations avec Bayard Sartoris sont d'égal à égal… Le repas qu'il prend avec eux sous la

[1] « Le sudiste classique évolue dans un monde où il n'a pas sa place, et dans lequel son système de valeurs est démodé. […] L'introversion familiale sudiste contribue d'autant plus à réduire ses contacts avec le monde extérieur et l'étranger » Gwendolyne Chabrier, *William Faulkner. La saga de la famille sudiste*, *op. cit.*, p. 13.

> présidence du père est « empreint d'une dignité silencieuse » qui, on le devine, n'est nullement due à la présence de l'hôte. L'atmosphère est à la fois grave, virile et sereine[1].

Ce commentaire de Jean Rouberol montre bien que les valeurs familiales véhiculées par le clan MacCallum sont perçues de façon positive par le jeune Bayard lorsqu'il vient trouver refuge chez eux – précisément après avoir rompu symboliquement avec les Sartoris, la mort accidentelle de son grand-père constituant un point de non-retour dans la trajectoire de ce personnage. Plusieurs critiques, à l'instar de Cleanth Brooks, qui a beaucoup commenté l'équilibre des relations entre les deux familles en dépit de leur différence sociale[2], ont énuméré les principes revendiqués par les MacCallum : autonomie financière, solidité et solidarité du clan centré sur une figure patriarcale digne et respectée, mode de vie en harmonie avec la nature. Ce qui nous retenons particulièrement de cet épisode, c'est le bien-être que ressent Bayard lorsqu'il est brièvement intégré dans la famille ainsi que le comportement qu'il adopte dès lors qu'il se fond dans ce groupe masculin où on l'accepte tel qu'il est, sans l'interroger sur le motif de sa venue. Qu'il s'agisse de sa consommation – Bayard, pour une fois, mange volontiers ce qui lui est proposé – ou de la conversation qu'il se montre capable d'engager avec ses hôtes, sa socialisation et le profond respect qu'il porte aux MacCallum doivent être soulignés comme la preuve qu'il trouve dans cette famille rustique quelque chose dont il est privé dans son propre foyer.

À l'instar du jeune Bayard, plusieurs personnages de nos quatre romans aspirent à être acceptés dans une famille qui n'est pas la leur ; d'autres nourrissent encore des sentiments familiaux observables dans leur comportement ou dans les descriptions dont ils font l'objet. Ces deux constats suggèrent que la crise de la famille ne fait pas disparaître cette dernière pour autant, pas plus qu'elle n'élimine totalement l'esprit de famille. En revanche, il est indéniable qu'elle les infléchit, les amplifie, laisse entrevoir des alternatives. De nouvelles figures parentales et filiales peuvent ainsi émerger et se substituer aux membres biologiques de la famille. De même que François Noudelmann, dans l'essai qu'il consacre aux *Airs de famille*[3], montre combien la ressemblance peut s'avérer complexe voire piégeuse – donnant parfois lieu à des interprétations erronées de la part des observateurs – de même nous souhaitons montrer que ce qui n'est pas *a priori* ressemblant ou issu d'une même souche peut « faire » famille. Les rapports fondés sur le cœur et l'esprit sont susceptibles de donner lieu à

[1] Jean Rouberol, *L'esprit du Sud dans l'oeuvre de Faulkner, op. cit.*, p. 247.
[2] Voir le chapitre 2 de Cleanth Brooks, *William Faulkner. The Yoknapatawpha Country, op. cit.* On y trouve notamment la remarque suivante : « *Sartoris* provides a nice instance of the relation between yeoman whites of this sort and members of the older aristocracy like the Sartorises. When Bayard Sartoris goes out to visit the McCallums, he does so without condescension and is received with anything but servility. It is not even a case of each family knowing its place and being careful not to presume or to condescend. The relation is easy, natural, unself-conscious. » (p. 19-20)
[3] François Noudelmann, *Les airs de famille. Une philosophie des affinités*, Paris, Gallimard, 2012.

des alternatives positives à la famille en crise, réinventant et régénérant la cellule initiale, de manière à lui donner un second souffle.

I. Justification de la réinvention : une autre famille est possible

Nos quatre romans n'aboutissent pas du tout au même résultat sur ce sujet, pour une raison assez simple : la famille n'en est pas au même point au moment du récit. En effet, s'il est sans doute trop tard chez Faulkner comme nous venons de le voir, le chaos familial est progressif dans le roman de García Márquez ; et si la famille n'est presque jamais commencée dans le texte de Chamoiseau, la rupture donne lieu à un recommencement inédit pour les personnages de Zoé Valdés. Au-delà de ces différences diégétiques, nous souhaitons nous interroger sur la portée de cette évolution familiale dans l'espace caribéen : en quoi ce dernier est-il propice au remplacement d'une famille biologique par une famille élective ? au passage d'une filiation, c'est à dire d'une ascendance verticale que l'individu reçoit, à une affiliation dont il s'empare ? Pour l'expliquer, nous partirons du dysfonctionnement de la famille caribéenne que nous avons déjà analysé auparavant ; nous verrons également que l'impossibilité de penser la généalogie au sens occidental du terme fait de la Grande Caraïbe un lieu privilégié pour ce passage d'un schéma familial à un autre.

A. L'espace caribéen, un lieu propice à la réinvention de la famille

Le premier argument que nous convoquons s'appuie donc sur le rappel du dysfonctionnement de la famille caribéenne. Nous pouvons en effet supposer que si le modèle biologique ne fonctionne pas dans l'espace caribéen pour des raisons historiques et sociales, un autre sera peut-être plus apte à lui correspondre. En reprenant les critères énumérés auparavant – défaillance des pères, absence de descendance biologique, sédentarisation empêchée –, nous comprenons mieux pourquoi la Grande Caraïbe est un espace où des alternatives à la famille sont susceptibles d'être observées. Prenons l'exemple de *Texaco*, puisque dans ce roman de Patrick Chamoiseau plus encore que dans le reste de notre corpus, ce sont les *realia* caribéennes qui ont empêché la famille de se développer. Dans ce roman, nous pouvons remarquer que de la contrainte, naît systématiquement autre chose : la notion de communauté et l'environnement partagé donnent l'exemple d'autres moyens de vivre ensemble ; des figures tutélaires apparaissent également, comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre. Une autre organisation ainsi que de nouveaux visages compensent donc

l'inexistence de la cellule familiale traditionnelle et l'absence de repères parentaux. Nous pouvons également convoquer l'exemple de *Cien años de soledad*, roman dans lequel l'effondrement progressif de la famille Buendía permet d'entrevoir, par contraste, la présence tenace de personnages n'appartenant pas à la famille mais jouant un rôle non négligeable : domestiques, maîtres, amis, parfois même des personnages marginaux qui échappent aux définitions familiales tout en assurant un véritable rôle affectif. Le remaniement électif de la famille peut donc apparaître comme un moyen de réhabiliter certaines figures marginales qui pallient à leur manière les dysfonctionnements de la famille biologique.

Le deuxième argument que nous souhaitons convoquer est celui de l'impossible généalogie, donc de l'impossible existence d'une filiation verticale dans l'espace caribéen. Dans un article intitulé « Pour une pensée archipélique », François Noudelmann reprend une thèse d'Edouard Glissant et rappelle le contraste existant entre l'Occident et les territoires qui ne peuvent pas adhérer à une représentation traditionnelle de la filiation pour des raisons contextuelles. La situation historique et politique de la Caraïbe rend en effet impossible de revendiquer une racine commune dans cet espace :

> La grande famille humaine, et la fratrie des communautés demeurent lestées par une conception homogène de l'origine. Sans recourir au fantasme d'une palingénésie, d'un auto-enfantement à partir de l'absence d'origines, Glissant suggère de briser cette représentation généalogique et propose à dessein la notion de « digenèse » : elle signifie que toute origine est nécessairement multiple et divisée[1].

Édouard Glissant s'oppose en effet aux notions de filiation et de généalogie parce qu'elles ne sont pas universelles : l'idée d'une création du monde les légitimant se heurte à l'absence de genèse dans certains lieux et au constat que des peuples sont nés des « convulsions de l'Histoire[2] » – tous les peuples américains notamment. Patrick Chamoiseau lui-même revient sur sa prise de conscience de ce fait dans la section « Moi-Créole » de son essai *Écrire en pays dominé* :

> J'étais désemparé par le fouillis d'un tel magma. […] Pas de discours des origines. Pas de mythe fondateur général. Pas de sacralisation d'un commencement quelconque. Rien. Rien que le grouillement mutant de ce que les peuples avaient charroyé là[3].

Ce que Glissant propose, selon François Noudelmann, c'est un renversement de la situation lacunaire : plutôt que de déplorer l'absence de genèse, il suggère d'en faire une opportunité d'ouverture, « une chance de concevoir un mode de relation communautaire non substantiel et

[1] François Noudelmann, « Pour une pensée archipélique » [2004], in Édouard Glissant, François Noudelmann, *L'entretien du monde*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Littérature Hors Frontière », 2018, p. 148.
[2] *Ibid.*, p. 56. C'est Édouard Glissant qui s'exprime ainsi.
[3] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op. cit*., p. 224.

non généalogique[1] ». C'est la raison pour laquelle il préfère au concept vertical de filiation le concept horizontal de relation, et qu'il privilégie la notion de digenèse à celle de genèse.

Ces réflexions théoriques initiales nous semblent ainsi justifier bien le fait qu'on puisse passer de la représentation d'une famille biologique dans l'impasse aux potentialités d'une famille élective, fondée sur des affiliations possibles et cohérentes vis-à-vis de l'identité et de l'histoire de la Caraïbe.

B. Autres propositions issues d'autres champs critiques

L'élargissement de la problématique familiale permettant de mettre en lumière d'autres types de filiation est devenu un véritable objet d'étude dans divers champs de recherche. Christian Ghasarian observe en effet cet élargissement dans le domaine sociologique et anthropologique :

> de plus en plus d'études sur la parenté ne se limitent pas aux relations biologiques et généalogiques et incluent des relations de « parenté fictive » ou de « pseudo parenté » qui remplissent les fonctions de la parenté[2].

Nous pouvons également convoquer l'ouvrage collectif *Les filiations. Idées et cultures contemporaines en Amérique Latine* qui étudie l'articulation entre les différentes façons de s'affilier. Dans le prologue, Amadeo López met en évidence la polysémie du terme « filiation », qu'il définit avant tout comme un réseau de relations définies dans l'espace et dans le temps – qui n'est donc pas nécessairement exclusivement familial. Or justement, il affirme que la filiation ne s'arrête pas à l'humain : au contraire,

> il y a une filiation des cultures, des théories et des idées comme il y a une filiation de l'être humain. En tant qu'être parlant, en effet, l'homme se soutient d'une tradition culturelle dans sa situation présente dont le langage indique déjà la trace. Pas plus que l'individu, la pensée ne surgit jamais *ex nihilo*[3].

Les modalités de la filiation sont donc multiples, mais elles renvoient toutes à une seule et même interrogation : celle du rapport qu'entretient chaque être à son fondement, son insertion dans une généalogie, sa gestion d'un héritage à recevoir et à transmettre à son tour.

Dans bon nombre de propositions critiques consacrées à la littéraire française contemporaine, nous remarquons également le constat d'un retour du motif familial pris dans toute la complexité sémantique du terme ainsi que la nécessité d'élargir la définition de la

[1] François Noudelmann, *Pour en finir avec la généalogie*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004, p. 142.
[2] Christian Ghasarian, *Introduction à l'étude de la parenté, op. cit.,* p. 188.
[3] Amadeo López, « La notion de filiation », *art. cit.,* p. 9.

famille à ses sens métaphoriques. Dans un article publié dans l'ouvrage collectif *Le roman contemporain de la famille*, Dominique Rabaté parle par exemple d'une résurgence du thème familial sur le mode de l'inquiétude et du questionnement identitaire depuis le début des années 1980, supplantant la veine du « roman célibataire ». Il affirme que « cet intérêt pour le microcosme familial, lieu des tensions, est lié à un questionnement portant sur la nature du lien affectif, presque au double sens du mot « lien », justement (ce qui attache, ce qui emprisonne[1]). » Dans un article faisant le compte-rendu du même ouvrage, Chloé Brendlé émet une réflexion qu'on peut justement rattacher à la question de la crise et des solutions apportées à cette crise :

> Si le bonheur n'est pas acquis, on pourrait toutefois parler d'une intention ou d'une tension optimiste, tournée vers de possibles réinventions familiales. Les personnages ne cherchent pas forcément leur accomplissement dans la solitude de l'arriviste, débarrassé enfin de toute attache familiale ; la narration dit en mode mineur des reconfigurations, soit horizontales, tendant à évacuer la filiation généalogique, soit purement littéraires[2].

Comme l'affirme, Chloé Brendlé, la crise familiale peut se résoudre par une reconfiguration, un remaniement, une réinvention de la famille.

Enfin, dans un ouvrage consacré au roman-fleuve, genre voisin du roman de la famille, Aude Leblond, affirme qu'il faut insister sur la valeur métonymique de la cellule familiale : selon elle, la famille est surtout le lieu d'une négociation entre appartenance et indépendance, obéissance et révolte, collectivité et individualité ; or, justement, « le roman-fleuve est le lieu d'une tension douloureuse entre rejet de la famille et rêve d'une famille autre, enfin pleinement reconstituée[3]. » C'est précisément à ce rêve concrétisé d'une nouvelle famille que nous souhaitons nous consacrer.

C. Remaniement généalogique des familles

Voyons à présent comment peut s'opérer le remaniement généalogique dans notre corpus. Nous ferons successivement deux propositions : d'une part, nous proposerons de restituer à leur juste place les personnages féminins des familles du corpus ; d'autre part, nous réfléchirons à la possible extension de la définition de la famille, permettant d'y inclure de nouveaux membres qui s'avèrent aptes à donner un nouveau souffle, et surtout une nouvelle définition à la famille.

---

[1] Dominique Rabaté, « La gloire de l'infamille », in Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), *Le roman contemporain de la famille*, *op. cit*., p. 221.
[2] Chloé Brendlé, « « Familles, je vous haime » : des récits contemporains au prisme de la famille », *art. cit.*
[3] Aude Leblond, *Sur un monde en ruine. Esthétique du roman-fleuve, op. cit.*, p. 246.

1. Valorisation des figures féminines

Il faut bien distinguer la valorisation des figures féminines de la matrifocalité qui s'observe dans les sociétés caribéennes. Nous avons déjà défini cette organisation sociale dans les chapitres précédents ; rappelons à présent comment l'expliquent les chercheurs qui se sont intéressés à sa présence dans l'espace caribéen. Fritz Gracchus fait partie de ceux qui affirment que la matrifocalité constitue la réaction nécessaire des femmes face au désinvestissement des hommes :

> Pouvoir non usurpé, mais place occupée parce qu'elle aurait été vide. Un pouvoir maternel à cause d'une vacance – le Père aurait abdiqué, démissionné – non prise du pouvoir par la mère, mais pouvoir assumé par nécessité et dénouement[1].

En revanche Christine Barrow rappelle que les avis sont partagés sur la question de la responsabilité masculine – certains affirmant qu'il n'y a pas de lien entre l'organisation matrifocale et le rôle joué par les pères[2]. Parmi les autres hypothèses qui peuvent expliquer la matrifocalité, nous pouvons encore citer la persistance des africanismes (en particulier aux Antilles), le bouleversement occasionné par l'esclavage et la domination forte de l'homme blanc, ou encore le lien privilégié entre la mère et l'enfant dès la grossesse[3].

Plus précisément, ce qui nous intéresse ici dépasse la seule matrifocalité : il s'agit d'observer la façon dont un des possibles remaniements généalogiques des familles de notre corpus consiste à placer les femmes au premier plan, à leur restituer une image à la hauteur de leur investissement véritable. Les personnages féminins de nos romans ne sont dès lors plus seulement cantonnés à leur rôle de mère, de fille ou d'épouse ; cette valorisation révèle en effet leur véritable poids social, moral, leurs multiples facettes, leur capacité à assumer des rôles soi-disant réservés aux hommes. En effet, même lorsqu'elles ne se substituent pas aux hommes ou qu'elles n'ont pas une place primordiale dans le roman, les femmes jouent néanmoins un rôle d'intermédiaire essentiel dans la diégèse. C'est le cas dans *La eternidad del instante*, roman centré sur une figure masculine, mais où les femmes mènent le héros, le guident et le conseillent. Tout l'itinéraire de Mo Ying peut en effet se mesurer en énumérant les femmes qu'il rencontre, depuis Sueño Azul jusqu'à Lola, en passant par Eva Dubosc et Nectar de Vie. Les figures féminines exercent en effet une véritable autorité sur le héros, elles contribuent à son apprentissage et déterminent sa capacité agissante.

---

[1] Fritz Gracchus, *Les lieux de la mère dans les sociétés afroaméricaines, op. cit*., p. 17.
[2] Voir Christine Barrow, *Family in the Caribbean. Themes and Perspectives, op. cit*. Dans le premier chapitre de la première partie, l'auteure revient sur le concept de matrifocalité.
[3] Voir à ce sujet l'article de Marie-Michelle Hilaire sur le cas de la Martinique : « Pères lointains, pères inconnus, pères présents ou la paternité détournée au sein de la famille martiniquaise », in *Carbet. Revue Martiniquaise de Sciences Humaines et de Littérature*, vol. 6, Fort-de-France, 1986, p. 8-25.

Premièrement, comme nous l'avons remarqué précédemment, nous constatons dans chaque roman une présence de figures féminines fortes, par opposition aux hommes, souvent désinvestis et faibles. Dans *Sartoris,* la valorisation des figures féminines et leur mise au premier plan s'expliquent, nous l'avons vu, par des raisons contextuelles. Ayant ébranlé le système patriarcal, la Guerre de Sécession contribue en effet à modifier le statut des femmes. C'est pourquoi Miss Jenny, modèle de « l'Invaincue », apparaît comme une figure d'autorité familiale et sociale forte par opposition à son neveu Bayard II, qui semble avoir renoncé à sa fonction de chef de famille. De même, par opposition à son mari, Úrsula est décrite en ces termes au milieu de *Cien años de soledad* :

> Bien qu'elle fût déjà centenaire et sur le point de rester aveugle des suites de cataractes, elle gardait intacts son dynamisme physique, l'intégrité de son caractère et son esprit équilibré. Nul n'était mieux indiqué pour former l'homme vertueux qui restaurerait le prestige de la famille, un homme qui n'aurait jamais entendu parler de la guerre, ni des coqs de combat, des femmes de mauvaise vie, des entreprises délirantes, ces quatre calamités qui, d'après Ursula, avaient entraîné la décadence de sa lignée[1].

Nous avons ici le portrait d'une femme qui ne se décide pas à mourir, d'une matriarche qui refuse d'abandonner sa descendance et dont la disparition, quelques chapitres plus loin, contribuera largement à la destruction de l'univers des Buendía. La fonction d'Úrsula à Macondo dépasse d'ailleurs amplement le cadre familial puisqu'elle exerce des activités aussi bien politiques qu'économiques, jusqu'à devenir une figure d'autorité publique au moment où elle se révolte contre le despotisme de son fils adoptif Arcadio et s'approprie ses pouvoirs après l'avoir corrigé devant ses hommes : « À compter de ce jour, ce fut elle qui commanda au village. Elle rétablit l'office dominical, suspendit le port de brassards rouges, annula toutes mesures édictées sous le coup de la mauvaise humeur[2]. »

Tout comme Úrsula qui ne se laisse jamais abattre par les coups du sort, Marie-Sophie Laborieux, dans *Texaco*, se décrit comme une battante dans la déveine : « malgré l'eau de mes larmes, j'ai toujours vu le monde dessous la bonne lumière[3] » affirme-t-elle par exemple lorsqu'elle prend en charge le récit de sa vie face au Christ-urbaniste. De fait, Marie-Sophie aussi bien qu'Úrsula correspondent au modèle de la femme poto-mitan, ou encore, pour reprendre une expression de Chamoiseau, de la « femme à graine » – c'est-à-dire celle qui s'est approprié par nécessité des attributs traditionnellement considérés comme masculins.

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 218 / *Cien años de soledad, op. cit.,* p. 219 : « Aunque ya era centenaria y estaba a punto de quedarse ciega por las cataratas, conservaba intactos el dinamismo físico, la integridad del carácter y el equilibrio mental. Nadie mejor que ella para formar al hombre virtuoso que había de restaurar el prestigio de la familia, un hombre que nunca hubiera oído hablar de la guerra, los gallos de pelea, las mujeres de mala vida y las empresas delirantes, cuatro calamidades que, según pensaba Úrsula, habían determinado la decadencia de su estirpe. »

[2] *Ibid.*, p. 130 / *Ibid.*, p. 128 : « A partir de entonces fue ella quien mandó en el pueblo. Restableció la misa dominical, suspendió el uso de los brazales rojos y descalificó los bandos atrabiliarios. »

[3] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 47.

Dans l'organisation du quartier de Texaco, ce sont les femmes qui apportent la force et la rigueur nécessaires à la fondation et au maintien, qui se montrent capables de le défendre et d'assurer la protection des cases comme celle des enfants, par contraste avec la légèreté et la négligence des hommes :

> La bataille, nous devions la mener seules, car les hommes, oublieux du Noutéka des mornes, n'organiseraient rien, ne planteraient rien ; avec cette terre, ils conserveraient de toute éternité un contact provisoire. Alors nous commençâmes à nous organiser[1].

La situation de Marie-Sophie et de ses compagnes à Texaco concorde également avec un motif récurrent du roman caribéen : l'idée que le combat pour la survie est bien souvent exclusivement féminin. L'héroïne du roman de Patrick Chamoiseau peut à ce titre être rapprochée de celle de Lucie Julia dans *Mélody des faubourgs*[2]. Il y a en effet de grosses similarités entre Mélody et Marie-Sophie : toutes deux sont orphelines, contraintes très tôt d'« empoigner » leur destin pour espérer survivre ; en outre, chaque roman retrace la progressive prise de conscience politique et sociale de ces personnages féminins.

En outre, la proposition d'une famille ainsi remaniée en mettant au premier plan le personnel féminin permet de réhabiliter des figures féminines jusque-là exclues et marginalisées. C'est particulièrement visible dans *Cien años de soledad* à travers Pilar Ternera, personnage qui mêle la mère et l'amante et qui, malgré son exclusion du cercle des Buendía, acquiert une place affective telle qu'elle concurrence celle d'Úrsula. L'objet d'un remaniement de la famille Buendía serait ainsi, entre autres, d'y accueillir Pilar Ternera, dans la mesure où cette dernière entretient des relations privilégiées avec bon nombre de ses membres. Ce personnage, rappelons-le, fait partie des fondateurs de Macondo, et l'entrée dans sa maison devient le rite initiatique des personnages masculins de la famille Buendía. Dans le cas de José Arcadio et d'Aureliano, l'union avec Pilar Ternera donne naissance à deux enfants naturels, Arcadio et Aureliano José. Or, même dans ses dernières années, Pilar Ternera continue de fasciner les Buendía ; ainsi le dernier Aureliano finit-il lui-même par tomber dans les bras de son ancêtre pour lui raconter ses malheurs.

Sa proximité constante avec la famille Buendía fait de Pilar Ternera, qui en a été exclue à cause de ses fils illégitimes, une mémoire paradoxale de toute la famille depuis l'extérieur. En effet, comme elle en fait la démonstration à Aureliano Babilonia à la fin du roman :

> il n'y avait, dans le cœur d'un Buendía, nul mystère qu'elle ne pût pénétrer, dans la mesure où un siècle de cartes et d'expériences lui avait appris que l'histoire de la famille n'était qu'un engrenage

[1] *Ibid*., p. 430.
[2] Lucie Julia, *Mélody des faubourgs*, Paris, L'Harmattan, 1989.

> d'inévitables répétitions, une roue tournante qui aurait continué à faire des tours jusqu'à l'éternité, n'eût été l'usure progressive et irrémédiable de son axe[1].

Cette affirmation nous pousse à considérer que Pilar Ternera est l'égale de Melquíades sur le plan de la connaissance des Buendía : tandis que Melquíades donne des parchemins à déchiffrer, Pilar Ternera fait don de sa propre personne parce qu'elle a trop d'amour et qu'elle se soucie du bonheur des autres. L'onomastique est elle-même révélatrice de son identité : le prénom *« Pilar »* signifie le pilier, ce qui est dur, inflexible et qui dure, tandis que le nom de famille *« Ternera »*, qui se rapproche de la *« ternura »* (la tendresse) et de *« ternero »* (le veau) suggère au contraire la chair, la douceur et la sensibilité. Pilar Ternera, personnage marginal et amoral, incarne donc symboliquement tous les sentiments qui manquent à la plupart des Buendía.

Notons que la même Pilar Ternera joue également un rôle auprès des femmes Buendía. Ces dernières viennent lui demander conseil, à commencer par Úrsula qui, au début du roman, s'inquiète de la prodigieuse physionomie de son fils. Plusieurs décennies plus tard, la jeune Meme vient à son tour la trouver sans savoir qu'elle lui est apparentée :

> Dès qu'elle la vit entrer, [Pilar Ternera] devina les motifs cachés de Meme. « Assieds-toi, lui dit-elle. Je n'ai pas besoin de cartes pour chercher à connaître l'avenir d'une Buendía. » Meme ignorait et ignora toujours que cette pythonisse centenaire n'était autre que son arrière grand-mère. Elle ne l'aurait pas cru davantage après qu'elle lui eut révélé, avec un réalisme agressif, que ce genre d'exaltation amoureuse ne se calmait qu'au lit[2].

Pilar Ternera va même jusqu'à donner à la jeune fille la possibilité d'assouvir sa passion amoureuse, continuant donc à enseigner aux Buendía l'amour et à s'opposer au modèle de rigueur et de prudence incarné par Úrsula :

> elle lui proposa également le vieux lit de sangle où elle avait conçu Arcadio, le grand-père de Meme, et où fut ensuite conçu Aureliano José. En outre, elle lui enseigna comment empêcher une conception jugée indésirable, à l'aide d'un cataplasme à la farine de moutarde en guise de bouillotte, et lui donna diverses recettes de potions qui, en cas d'embêtements, faisaient rejeter « jusqu'aux remords de conscience »[3].

---

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 440 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 448 : « No había ningún misterio en el corazón de un Buendía, que fuera impenetrable para ella, porque un siglo de naipes y de experiencia le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje. »

[2] *Ibid*., p. 325 / *Ibid*., p. 329 : « Desde que esta la vio entrar, conoció los recónditos motivos de Meme. «Siéntate», le dijo. « No necesito de barajas para averiguar el porvenir de un Buendía ». Meme ignoraba, y lo ignoró siempre, que aquella pitonisa centenaria era su bisabuela. Tampoco lo hubiera creído después del agresivo realismo con que ella le reveló que la ansiedad del enamoramiento no encontraba reposo sino en la cama. »

[3] *Ibid.*, p. 326 / *Ibid.,* p. 329-330 : « […] le ofreció la vieja cama de lienzo donde ella concibió a Arcadio, el abuelo de Meme, y donde concibió después a Aureliano José. Le enseñó además cómo prevenir la concepción indeseable mediante la vaporización de cataplasmas de mostaza, y le dio recetas de bebedizos que en casos de percances hacían expulsar « hasta los remordimientos de conciencia ». »

Personnage exclu bien qu'omniprésent dans *Cien años de soledad*, véritable double de la matriarche mais exerçant son influence à l'extérieur de la maison, Pilar Ternera est donc une figure positive que le remaniement de la famille permet de restituer à sa juste place dans l'arbre généalogique des Buendía.

2. Extension de la définition de la famille

Dans les langues romanes, le sens du mot *famille* a connu une évolution restrictive par rapport à son étymologie. En latin, *familia* désigne « la totalité des personnes qui vivent sous le même toit[1] », ce qui inclut les esclaves et les serviteurs attachés à la résidence du maître. Ce n'est qu'entre le XVII^{e} et le XVIII^{e} siècle que la définition moderne de la famille, entendue comme l'alliance entre des personnes d'un même sang, s'impose dans les dictionnaires comme dans les usages.

Cette explication étymologique peut déjà justifier notre intention qui consiste à élargir la définition de la famille. Mais plus que de rétablir un ordre ancien, il nous importe à présent de montrer comment des individus non biologiquement apparentés à la famille, qui gravitent autour d'elle sans officiellement en faire partie, sont susceptibles d'entretenir avec certains membres des relations affectives solides au point de concurrencer les liens familiaux. Pour cela, nous analyserons le rôle privilégié des habitués des foyers familiaux en nous penchant notamment sur le cas des domestiques et des visiteurs réguliers[2].

a. Les domestiques

La maison des Buendía semble d'emblée illustrer de façon hyperbolique la définition étymologique du mot « famille », tant s'y bousculent toute une série de « familiers », à commencer par les domestiques guajiros Cataure et Visitación. Figures familières provenant aussi bien de l'enfance de García Márquez – la maison d'Aracataca comptait trois serviteurs guajiros – que de ses premiers romans – un premier serviteur nommé Cataure apparaît déjà dans *La Horajasca* –, ces domestiques font leur entrée dans la famille au moment où José Arcadio Buendía et Úrsula, lancés dans une première fièvre d'agrandissement et d'enrichissement, n'ont plus le temps de s'occuper de leurs enfants ; ils confient donc les

[1] Claudie Bernard, *Penser la famille au XIX^{e} siècle (1789-1870), op. cit.*, p. 50. L'auteure ajoute que « c'est en fait de *famuli* que dérive *familia*, ensemble des serviteurs attachés à la résidence, puis ensemble des co-résidents. »

[2] Certains personnages faisant partie des habitués de la maison ne feront pas l'objet d'une longue analyse, parce qu'un développement leur sera consacré ultérieurement : c'est notamment le cas du personnage de Melquíades dans *Cien años de soledad* ou de Meng Ting dans *La eternidad del instante*. Ces deux personnages ont tout à fait leur place parmi les habitués de la maison, mais nous avons choisi de plutôt les évoquer un peu plus loin, avec les autres figures tutélaires.

derniers-nés de la famille à ces deux Indiens qui sont eux-mêmes frère et sœur. Or, une relation affective s'établit très rapidement avec Arcadio et Amaranta ; aisément remplacés, les parents contemplent ainsi leurs deux enfants « qui avaient déjà commencé à faire leurs dents et marchaient encore en s'accrochant toute la sainte journée aux ponchos des Indiens, fermement décidés à ne pas parler espagnol mais la langue des guajiros[1]. » Cette description insiste moins sur le retard mental présumé des enfants que sur leur attachement – au sens littéral comme au sens figuré – à Cataure et Visitación.

En plus de l'idée commune consistant à dire que l'enfant affectionne la personne qui le nourrit, Cataure et Visitación apportent aux deux enfants bien des avantages par rapport à leurs parents. Pour le fils illégitime qu'est Arcadio, la substitution de ces domestiques aux parents adoptifs est un atout, puisqu'elle efface son inégalité de statut avec Amaranta. Ces domestiques contribuent en effet à l'intégrer au cercle familial – tout comme ils le feront avec Rebeca. Arcadio demeure d'ailleurs profondément attaché à ces deux domestiques, comme on l'apprendra plus tard, une fois qu'il est devenu le commandant tyrannique de Macondo : « Il ne réussit jamais à se confier à quelqu'un mieux qu'il ne le fit avec Visitación et Cataure dans leur propre langage[2]. » En revanche, l'évolution d'Amaranta en un personnage amer et incestueux rend plus complexe la pérennité de son lien avec les deux Indiens ; toujours est-il que sa solitude est telle dans la majeure partie du roman que cela amplifie, par contraste, le rôle affectif qu'ils ont joué dans sa petite enfance.

Bien plus que prodiguer des soins aux deux enfants pour pallier les défaillances parentales, les domestiques indiens leur transmettent également une culture et une langue différentes de celles sont d'usage à Macondo :

> C'est ainsi qu'Arcadio et Amaranta surent parler l'idiome des Indiens guajiros avant le castillan et apprirent à boire du bouillon de lézard et à manger des œufs d'araignée sans qu'Ursula se doutât de rien, trop occupée elle-même par un commerce prometteur de petits animaux en caramel[3].

Notons au passage que dans *Vivir para contarla*, l'auteur raconte que sa grand-mère utilisait le guajiro comme langage secret sans savoir que l'enfant l'avait lui-même appris auprès des domestiques. Le biographème est ici intéressant, car il suggère que la culture indienne qui est inculquée aux deux enfants – bien que rapidement résumée à quelques coutumes culinaires

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 59 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 52 : « […] que ya habían empezado a mudar los dientes y todavía andaban agarrados todo el día a las mantas de los indios, tercos en su decisión de no hablar el castellano, sino la lengua guajira. »
[2] *Ibid*., p. 135 / *Ibid*., p. 133 : « Nunca logró comunicarse con nadie mejor que lo hizo con Visitación y Cataure en su lengua. »
[3] *Ibid.,* p. 56 / *Ibid.,* p. 49 : « Fue así como Arcadio y Amaranta hablaron la lengua guajira antes que el castellano, y aprendieron a tomar caldo de lagartijas y a comer huevos de arañas sin que Úrsula se diera cuenta, porque andaba demasiado ocupada en un prometedor negocio de animalitos de caramelo. »

par le narrateur – est évidemment plus riche que cela : il s'agit de la culture ancestrale du pays, avant ses colonisations successives. García Márquez revient sur cette origine indienne pillée et détruite au cours de l'épisode de la peste de l'insomnie que seuls les domestiques indiens parviennent à diagnostiquer, et qui figure symboliquement l'amnésie collective du passé de l'Amérique. Cet épisode contribue aussi à conférer aux détenteurs de cette culture ancestrale et de cette langue guajira un savoir magique, ici transmis aux enfants. Notons qu'une même transmission se produit dans le roman *Como agua para chocolate*, où le personnage principal, Tita, reçoit les enseignements de la servante Nacha, qui est aussi une mère de substitution dont la tendresse remplace la froideur de la véritable génitrice, mama Elena ; dans les deux romans, cet enseignement est représenté comme un secret à ne pas révéler aux parents – ce qui est chose facile dans *Cien años de soledad* puisque le couple fondateur de Macondo délaisse volontiers sa fonction parentale pour d'autres activités[1].

Les liens privilégiés qui unissent Cataure et Visitación à certains membres de la famille se manifestent également à d'autres endroits dans le roman. Cataure, qui avait fui Macondo au moment de la peste de l'insomnie, revient en effet pour assister « *al sepelio del rey* » (« l'enterrement du roi »[2]) ; c'est donc lui qui annonce à la famille Buendía la mort imminente de José Arcadio Buendía. Quant à Visitación, elle lègue à sa mort toutes ses économies aux efforts de guerre du colonel Aureliano Buendía. Fidèles à la famille, parents de substitution de certains Buendía, les deux domestiques semblent ainsi plus aptes à entretenir le lien affectif familial que certains membres de la famille.

La fonction affective des domestiques dans *Sartoris* est un peu différente car il ne s'agit pas, la plupart du temps, d'individus isolés. Contrairement à Cataure et Visitación, la famille Strother comprend en effet trois générations au moment de la diégèse. La critique a beaucoup insisté sur les lieux communs employés par Faulkner pour décrire cette famille, notamment sur la manière dont les portraits de Simon, Isom, Caspey et Elnora étaient esquissés. Cependant, on sait également qu'ils sont la transposition romanesque des souvenirs d'enfance de l'écrivain – ce dernier ayant brodé autour des souvenirs des anciens domestiques de la famille Falkner, Ned Barnett et Caroline Barr. Le romancier a même écrit une oraison funèbre pour cette dernière, dont nous restituons l'extrait suivant :

> Elle m'a toujours donné le bon exemple. C'est par elle que j'ai appris à dire la vérité, à éviter le gaspillage, à être prévenant pour les faibles et respectueux envers les vieillards. Je puis témoigner

[1] Voir Laura Esquivel, *Como Agua para chocolate*, [1989], Barcelone, DeBolsillo, 2013.
[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 167 / *Cien años de soledad, op. cit.,* p. 166.

> sa fidélité envers une famille qui n'était pas la sienne, de son dévouement et de son affection pour des êtres qu'elle n'avait pas portés dans son sein[1].

Cette citation est le témoignage d'un lien affectif étroit qui rivalise avec la filiation biologique ; elle montre également que chez Faulkner, le rôle de la *mammy* noire est moins un cliché pittoresque que la résurgence d'un souvenir intime.

Dans *Sartoris*, cette figure positive est incarnée par Rachel et Eunice, qui travaillent respectivement dans les familles Mitchell et Benbow[2]. Toutes deux font figure de mères de substitution pour les personnages, Rachel prodiguant plus d'amour à Little Belle que sa mère, Eunice jouant un rôle nourricier auprès d'Horace en l'absence de Narcissa. Plus largement, l'attachement qu'éprouvent les personnages des familles blanches à l'égard de leurs serviteurs noirs s'explique en partie par la stabilité qu'ils incarnent au moment où leur propre souche se délite. En effet, même les Strother, à leur manière souvent caricaturale, entretiennent la mémoire familiale de leurs maîtres davantage que ces derniers ne le font eux-mêmes. Nous avons vu par exemple comment Elnora défendait l'honneur des Sartoris, comment Simon – personnage inspiré, nous l'avons vu précédemment, de Ned Barnett, domestique de l'enfance de Faulkner – s'adressait avec respect et nostalgie au fantôme du colonel John Sartoris, combien il se réjouissait de la naissance du fils de Narcissa, héritier du nom de Sartoris. Ces différents détails montrent bien comment la famille Strother s'affilie symboliquement à celle des Sartoris. Inversement, l'attachement des Sartoris aux Strother, s'il n'est jamais verbalisé, se manifeste dans divers gestes. La mort inattendue de Simon, par exemple, est décrite comme l'événement de trop pour Miss Jenny qui l'apprend par un coup de téléphone :

> Elle était assise, raide et inflexiblement droite sur sa chaise, ses mains inactives sur ses genoux. « Eh bien ! pensa t-elle, celui-là c'est bien le dernier d'entre eux. » Mais non, celui-là, n'était qu'à peine un Sartoris, il avait tout de même une ombre de raison, tandis que les autres… « Je crois, dit Miss Jenny, qui ne s'était pas alitée un seul jour depuis l'âge de quarante ans, je crois que je vais être malade pendant quelque temps[3]. »

Le discours indirect libre restitué par le narrateur est tout à fait révélateur de l'affection portée à Simon : s'il n'est pas un Sartoris, ce n'est pas parce qu'il est domestique ou noir, mais parce qu'il est un peu raisonnable ! Notons également que l'une des premières sorties que Miss Jenny décide de faire, une fois rétablie, a précisément pour but de se rendre au cimetière afin

---

[1] William Faulkner, *Essais, discours, lettres ouvertes* [1958], trad. Louise et Jules Bréant, Paris, Gallimard, NRF, 1969, p. 151.

[2] Si nous élargissons notre étude aux autres romans de Faulkner, c'est bien sûr à Dilsey, *mammy* noire de *the Sound and the Fury* que nous pensons principalement.

[3] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 338-339 / *Sartoris, op. cit.*, p. 295 : « She sat stiffly and uncompromisingly erect in her chair, her hands idle on her lap. "Well, that is the last one of 'em," she thought. But no, he was hardly a Sartoris: he had at least some shadow of a reason, while the others… "I think," Miss Jenny said, who had not spent a day in bed since she was forty years old, "that I'll be sick for a while." »

d'y visiter sa « collection[1] » de Sartoris, mais également vérifier « si on a bien arrangé la tombe de Simon[2] ». Notons également que même le jeune Bayard, malgré son insensibilité, semble éprouver quelque affection à l'égard du vieux domestique puisque lorsqu'il l'effraie en voiture, il a immédiatement honte de son geste. Les comportements et les sentiments que Faulkner prête aux Sartoris vont donc, on le voit bien, un peu plus loin que la simple relation de maître à domestique.

Dans ces deux romans, le point de vue dominant demeure celui des maîtres ou enfants de maîtres. Les textes de Zoé Valdés et Patrick Chamoiseau donnent quant à eux accès aux sentiments que des domestiques, en l'occurrence Gina et Marie-Sophie, nourrissent progressivement à l'égard de la famille dans laquelle elles entrent. Caricature de l'exubérance de la femme du peuple cubaine, Gina joue le rôle de médiatrice entre Maximiliano, sa fille et sa petite fille : c'est elle qui provoque les retrouvailles et lui permet de changer d'avis, lui qui avait renoncé à rencontrer Lola. De son côté, au fur et à mesure qu'elle avance dans la lecture des aventures du vieillard, Gina se rapproche de lui, évolue à son côté :

> Gina avait lu toute l'histoire jusque-là, dans les carnets de Maximiliano. Tout en repassant les chemises de travail de son mari, elle se dit que quelque chose de bizarre se produisait au fond d'elle-même. Depuis qu'elle soignait le vieillard, elle avait négligé son époux. Avant de faire sa connaissance, c'était une maîtresse de maison qui se contentait de presque rien, les tâches journalières ne lui pesaient pas, et pourvu qu'Asencio la menât le dimanche danser au Tropical, ou prendre un peu le frais, assise près de lui sur le mur de la jetée sur le front de mer, tandis qu'ils écoutaient de la musique sur leur radio portative tout en vidant un pack de bière en boite, elle était heureuse. Ah, et aussi : étrenner une robe et une paire de chaussures à chaque anniversaire ! Cela lui suffisait pour vivre comblée au royaume de la félicité. Mais depuis qu'elle connaissait Maximiliano, sa vie avait changé. Elle préférait passer plus de temps ave le vieux, lire ses histoires, l'observer en train de fumer, le regard chaviré, sa pipe d'opium, qu'il alternait avec le tabac[3].

L'évolution est ici une élévation spirituelle, la matérialiste et insouciante Gina accédant à de nouvelles préoccupations. Quant à Maximiliano Megía, il s'humanise et se resocialise grâce à sa cette compagne si différente des femmes de sa propre famille. Une relation similaire à celle d'un lien familial s'établit donc entre le maître et sa domestique.

---

[1] C'est le terme qu'emploie le docteur Peabody lorsqu'il rencontre Miss Jenny au cimetière.
[2] *Ibid*., p. 340 / *Ibid*., p. 297 : « "I want to see if they fixed Simon all right," she explained. »
[3] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 273 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 261 : « Hasta ahí había leído Gina en uno de los cuadernos de Maximiliano. Mientras planchaba las camisas de trabajo de su marido, se dijo que algo raro pasaba dentro de ella. Desde que cuidaba al anciano había descuidado a su esposo. Antes de conocerlo era una ama de casa que se contentaba casi con nada; las tareas diarias no le pesaban, y con que Asencio la llevara los domingos a bailar a la Tropical o a coger un poco de fresco sentada junto a él en el muro del malecón, mientras oían la radio portátil y vaciaban un paquete de cervezas en lata, ya se sentía una persona afortunada. ¡ Ah, olvidaba lo de estrenarse un vestido y un par de zapatos en cada cumpleaños ! Con eso bastaba para vivir colmada en el reino de la felicidad. Prefería quedarse más tiempo con el anciano, leer sus historias, observarlo fumar con los ojos virados en blanco su pipa de opio, que alternaba con el tabaco. »

De son côté, Marie-Sophie Laborieux connaît dans la famille de Monsieur Gros-Joseph une expérience positive contrastant avec l'humiliation et l'exploitation subies dans les autres maisons d'En-ville où elle a travaillé. Embauchée pour s'occuper de trois enfants, elle n'est pas pour autant traitée comme une domestique, mais plutôt adoptée « comme une sœur nouvelle[1] » par les sœurs célibataires de son employeur. Après la période d'errance et de malchance qu'elle a vécue depuis la mort d'Esternome, Marie-Sophie connaît enfin chez les Gros-Joseph une période de stabilité sociale et affective : « dans la famille, je fus comme chez moi-même, au cœur doux du coco[2] » – une métaphore alimentaire qui rappelle les « derniers goûters d'amour » et les friandises associés au souvenir de sa mère. L'affiliation affirmée dans cette citation s'accompagne, en outre, d'une ressemblance physique : « Hasard du sort : la forme de mon visage ressemblait à celle des Gros-Joseph. Lorsque je me trouvais en voiture avec eux (une Dodge américaine inoubliable), on me prenait pour une personne de la famille ; cela me conférait une sapide existence[3]. »

L'orpheline semble ainsi avoir enfin trouvé une famille d'adoption après la mort de ses parents. Il n'est d'ailleurs pas anodin que ce soit aussi chez Monsieur Gros-Joseph que Marie-Sophie découvre pour la première fois les plaisirs de la lecture dans la bibliothèque familiale. Mais là encore, comme bien souvent dans *Texaco*, c'est la grande Histoire qui la rattrape : la famille Gros-Joseph, que Marie-Sophie doit accompagner lors d'un séjour en France, ne peut faire le voyage à cause de l'occupation allemande, puis se trouve rapidement ruinée et détruite par la guerre ; c'est alors la fin d'une expérience affective alternative à la famille pour l'héroïne.

b. Les visiteurs réguliers

Les personnes extérieures à la famille mais évoluant autour d'elle – amis, habitués de la maison – peuvent également devenir des membres électifs de la famille. Cependant, seul *Cien años de soledad* décrit de véritables visiteurs réguliers ; dans les trois autres romans, il n'en est pas question car le foyer familial n'est pas suffisamment fréquenté par des individus extérieurs. Dans le développement qui suit, deux personnages retiennent en particulier notre attention : Pietro Crespi, musicien italien et professeur de piano et Gerineldo Márquez, fils d'un des compagnons de José Arcadio Buendía au moment de la fondation de Macondo, ami du colonel Aureliano Buendía et sympathisant du parti libéral.

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 274.
[2] *Ibid.*, p. 275.
[3] *Ibid*., p. 274.

Ces deux personnages gravitent autour de la famille Buendía chez qui ils sont des visiteurs réguliers. Plus que de simples amis de la famille, ils en deviennent progressivement des membres, malgré l'absence de lien biologique ou d'alliance – tous deux ont en effet en commun d'avoir vainement tenté d'épouser une des filles de la famille. À défaut de devenir ses gendres, Pietro Crespi et Gerineldo Márquez deviennent en quelque sorte les fils d'Úrsula et gagnent sa véritable affection, tandis que les relations de cette dernière se dégradent avec ses enfants biologiques. C'est en effet ce qui se produit avec Pietro Crespi, l'amoureux transi de Rebeca puis d'Amaranta, qui finit par se suicider et qu'Úrsula pleure comme un fils, après s'être occupé de lui comme son propre enfant. Le narrateur raconte par exemple que peu de temps avant sa mort, après avoir été cruellement éconduit par Amaranta qui ne lui pardonne pas d'avoir aimé en premier sa sœur, « il pleura tout un après-midi dans les bras d'Úrsula qui aurait vendu son âme pour le consoler[1] ». Cette marque d'affection, bien rare de la part de la matriarche de Macondo, se retrouve ensuite dans les funérailles grandioses qu'elle organise en son honneur. Veillé comme le serait un Buendía, dans la maison même des Buendía, Pietro Crespi devient donc véritablement un des fils de la famille. On peut même se demander s'il ne se substitue pas désormais à Amaranta puisqu'après son suicide, Úrsula rompt symboliquement avec sa fille : « *la abandonó* » – un verbe éminemment plus fort que la traduction française en « elle l'ignora »[2] et qu'on peut effectivement interpréter comme une répudiation ou une désaffiliation.

La matriarche agit de la même façon à la mort de Gerineldo Márquez : alors qu'elle est désormais vieille et aveugle, elle insiste pour assister au passage du cortège funèbre accompagnant le cercueil de celui qu'elle désigne par l'apostrophe « *hijo mío* ». Cet ami et compagnon d'armes fidèle du colonel Aureliano Buendía est lui aussi devenu un familier qui a ses habitudes dans la maison :

> Bien qu'il habitât chez ses parents, il déjeunait chez Úrsula deux à trois fois par semaine. Il initia Aureliano José au maniement des armes à feu, lui donna une instruction militaire précoce et, plusieurs mois de suite, l'emmena vivre à la caserne, avec le consentement d'Úrsula, afin qu'il se fît homme[3].

L'affection prodiguée par Úrsula à ce personnage le met directement en concurrence avec son propre fils. En outre, comme le décrit cette citation, Gerineldo se comporte comme un père de substitution auprès de l'enfant naturel de son ami. Enfin, preuve ultime de sa relation

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 133 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 131 : « Lloró toda una tarde en el regazo de Úrsula, que hubiera vendido el alma por consolarlo. »
[2] *Ibid.*, p. 135 / *Ibid.*, p. 133.
[3] *Ibid.*, p. 163 / *Ibid.*, p. 162 : « Aunque vivía en casa de sus padres, almorzaba donde Úrsula dos o tres veces por semana. Inició a Aureliano José en el manejo de las armas de fuego, le dio una instrucción militar prematura y durante varios meses lo llevo a vivir al cuartel, con el consentimiento de Úrsula, para que se fuera haciendo hombre. »

privilégiée avec Úrsula, cette dernière prend le parti de Gerineldo lorsqu'il est accusé de haute trahison par les partisans d'Aureliano. Pour le défendre, elle menace même son fils :

> « Je sais que tu vas faire fusiller Gerineldo, lui dit-elle sereinement, et je ne peux rien pur l'empêcher. Mais je t'avertis d'une chose : dès que j'aurai vu son cadavre, je te jure sur les restes de mon père et de ma mère, et sur la mémoire de José Arcadio Buendía, et devant Dieu, que je te sortirai de ton trou, où que tu te caches, et te tuerai de mes propres mains. » Avant de quitter la chambre, sans même attendre de réponse, elle conclut :
> – C'est ce que j'aurais fait si tu étais né avec une queue de cochon[1].

Ce lien électif entre Úrsula et Gerineldo Márquez justifie bien le fait que ce soit ce personnage qui porte le nom de famille maternel de l'auteur. Une inversion s'opère donc dans le texte : certains étrangers se rapprochent de la maison et du cercle Buendía, tandis que certains membres de la famille s'éloignent.

Cette première partie nous a donc permis d'éclairer la façon dont les familles biologiques de notre corpus peuvent répondre à la crise en se réinventant. Nous allons voir à présent que le modèle biologique est sérieusement concurrencé par une proposition alternative : la famille fondée sur les liens du cœur et de l'esprit.

II. Les alternatives au biologique : la famille du cœur et de l'esprit

> Alma Desamparada avait un don pour se lier d'amitié avec les marginaux. Elle était un peu de la famille en quelque sorte. Avec eux elle se sentait imprudente et heureuse[2].

L'épigraphe que nous avons choisie provient du roman *El pie de mi padre* de Zoé Valdés. L'héroïne, Alma Desamparada, s'y construit une famille alternative qui compense les défauts de sa famille biologique : abandon du père, indifférence de la mère, mort de la grand-mère bien-aimée. Cet exemple souligne que le critère principal de la famille réinventée par les soins de l'individu est celui de la liberté. En effet, le passage du modèle biologique à un modèle électif contribue à façonner un lien familial, certes figuré, mais positif parce qu'il n'est pas vécu comme une contrainte par les personnages, puisqu'il repose sur un choix librement consenti. Dans *El pie de mi padre*, en outre, cette affiliation de l'héroïne avec les marginaux s'éloigne volontairement de tout ce que la famille a de traditionnel, tout en s'opposant

[1] *Ibid.*, p. 197 / *Ibid.*, p. 198 : « Sé que fusilarás a Gerineldo – dijo serenamente –, y no puedo hacer nada por impedirlo. Pero una cosa te advierto : tan pronto como vea el cadáver, te lo juro por los huesos de mi padre y mi madre, por la memoria de José Arcadio Buendía, te lo juro ante Dios, que te he de sacar de donde te metas y te mataré con mis propias manos. Antes de abandonar el cuarto, sin esperar ninguna réplica, concluyó:
–Es lo mismo que habría hecho si hubieras nacido con cola de puerco. »
[2] Zoé Valdés, *El pie de mi padre*, trad. Carmen Val Julián, Paris, Gallimard, 2000, p. 49.

radicalement à la figure autoritaire de Fidel Castro, qui s'est érigé lui-même en « *padre nacional, el papa de todos los cubanos*[1] ».

Ces affinités électives, ici décrites sur le mode de la transgression, peuvent même s'avérer étonnantes, comme dans *Texaco* où Marie-Sophie reproduit le geste de transmission de son père et noue petit à petit, le long de son récit, une relation affective de type mère-fils avec son destinataire, le Christ-urbaniste, alors que ce dernier est d'abord son décrit comme son ennemi, puis comme un adversaire qu'elle doit convaincre de ne pas raser Texaco. Dans *Cien años de soledad*, nous avons vu dans la partie précédente que les domestiques et habitués de la maison pouvaient se substituer aux membres officiels de la famille ; s'y ajoute une valorisation des liens de filiation non-biologiques. Le cas de Rebeca, l'enfant arrivée à Macondo puis adoptée par les Buendía, en est un bon exemple :

> Chacun ne tarda plus à la considérer comme faisant partie de la famille. Elle témoignait à Ursula une affection que ne lui montrèrent jamais ses propres enfants, elle appelait Amarante petite sœur, Arcadio petit frère, elle donnait du mon oncle à Aureliano et du grand-père à José Arcadio Buendia. Ainsi finit-elle par mériter autant que les autres le nom de Rebecca Buendía, le seul qu'elle reçut jamais et qu'elle porta dignement jusqu'à sa mort[2].

Rebeca est en effet la première manifestation d'une filiation qui ne passerait pas par le sang, mais par un lien différent et tout aussi solide.

Dans cette deuxième partie, le roman de Faulkner demeure à l'arrière-plan car l'idée d'une famille élective est très peu exploitée dans *Sartoris*. Certes, la critique a relevé certaines correspondances entre Horace Benbow et le jeune Bayard Sartoris qui auraient pu donner lieu à une affinité spirituelle, ou à une fraternité paradoxale. Selon Jean Rouberol, ils sont tous deux des représentations du « Hamlet sudiste[3] » ; de son côté, André Bleikasten affirme que ce sont deux figures antithétiques mais complémentaires, montrant d'une manière différente leur appartenance commune à la génération perdue[4]. Cependant, ces deux personnages ne sont jamais en interaction dans le roman. À aucun moment Bayard ne parle ni ne pense à Horace : ce personnage est totalement étranger de sa pensée, comme inexistant, alors qu'il est le mari de sa sœur. De son côté, Horace mentionne une seule fois Bayard après le mariage de

[1] Voir Carmen Val Julián : « Zoé y Clio. La historia cubana en la obra de Zoé Valdés », in Bernard Fouques y Antonio Martinez Gonzalez (dir.), *Imágenes de mujeres. Images de femmes*, Univerité de Caen, 1998, p. 154.
[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 62-63 / *Cien años de soledad, op. cit.*, p. 55-56 : « No tardaron en considerarla como un miembro más de la familia. Era con Úrsula más afectuosa que nunca lo fueron sus propios hijos, y llamaba hermanitos a Amaranta y a Arcadio, y tío a Aureliano y abuelito a José Arcadio Buendía. De modo que terminó por merecer tanto como los otros el nombre de Rebeca Buendía, el único que tuvo siempre y que llevó con dignidad hasta la muerte. »
[3] Dans le chapitre VII de *L'esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner*, Jean Rouberol énumère les différents types de « gentleman sudiste ». Le hamlet sudiste est défini comme un héros jeune, incapable d'imiter ses prédécesseurs et présentant d'importants troubles physiques ou mentaux.
[4] Voir le chapitre « Faulkner à Ithaque : *Sartoris* » dans André Bleikasten, *Parcours de Faulkner, op. cit*.

Narcissa, et l'unique question qu'il pose à sa sœur révèle l'ampleur de son aversion vis-à-vis de son nouveau beau-frère :

> il s'écarta d'elle, l'interrogeant d'un brusque mouvement de tête, le regard empreint d'une profonde gravité : « Narcy, dit-il, est-ce que ce triste sire ?...
> – Mais non, bien sûr que non, répondit-elle vivement. Est-ce que tu deviens fou[1] ? »

En somme, William Faulkner semble s'être peu penché sur la question des affinités électives. Bien au contraire, il semble désireux de montrer que la chute de la famille Sartoris ne peut trouver ni compensation, ni alternative. Pour cette raison, ce roman sera un peu laissé de côté dans les prochaines pages.

A. De nouvelles figures tutélaires

Dans la première partie de cette thèse, nous avons eu l'occasion d'évoquer la façon dont nos auteurs se vengeaient symboliquement de la défaillance des pères en les faisant disparaître, en les affaiblissant dans leur roman, ou encore en leur préférant des personnages plus dignes d'affection tels que le grand-père biographique ou fictionnel. Selon Blas Matamoro, c'est le propre d'un auteur que d'agir ainsi, dans la mesure où « l'écrivain est celui qui construit dans sa création son propre père idéal spécifique, le dotant et se dotant des attributs propres à une divinité paternelle et créatrice[2] ». En contrepoint des figures parentales décevantes qui jalonnent la vie ou l'œuvre des auteurs, les romans de notre corpus témoignent d'une volonté de construire d'autres figures tutélaires plus positives, souvent liées à la sphère de la connaissance ; ces « pères spirituels » entretiennent avec plusieurs personnages des relations fondées sur des affinités, leur transmettent des connaissances ou les initient à des mystères.

1. Les figures tutélaires liées au savoir et à la connaissance

Nous nous intéresserons d'abord aux deux personnages suivants : le sage Meng Ting dans *La eternidad del instante* et le savant catalan dans *Cien años de soledad*.

---

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 277 / *Sartoris, op. cit.*, p. 244 : « Then abruptly he released her and jerked his head up and stared at her with sober intensity. "Narcy", he said, still staring at her, "has that surly black-guard –"
"No, of course not," she answered sharply. "Have you gone crazy?" »

[2] « El escritor es quien construye a su propio y particular padre ideal en su creación, dotándolo y dotándose de los atributos propios del Dios paterno y creador. » Blas Matamoro, *Novela familiar. El universo privado del escritor*, Madrid, Páginas de Espuma, 2010, p. 15. Nous traduisons.

Mentionné pour la première fois au cinquième chapitre du roman de Zoé Valdés, Meng Ting est présenté tantôt comme un poète, tantôt comme un sage ; dans les chapitres suivants, le lecteur découvre aussi ses compétences médicinales. Au moment où Li et Mei Ying souhaitent lui confier leur fils aîné, il n'a aucun mal à accepter cette mission :

> Il appréciait le clan Ying qui, dès le départ, l'avait intégré et lui avait donné l'impression d'en faire partie. […] Il était convaincu aussi que Mo Ying se trouvait dans l'exact moment où la vie est semblable à un fruit encore tendre et pur[1] […].

La relation qui se noue entre Meng Ting et Mo Ying est donc d'emblée verticale mais également affective, mimétique d'une relation père-fils. Ensuite, dès leur départ pour un séjour de trois ans dans la montagne, Meng Ting devient définitivement le maître du jeune homme ; Mo Ying le présente en effet comme tel tout au long du roman et se désigne lui-même comme son disciple. Ce sont là les seules traces de verticalité dans leur relation : à aucun moment on ne voit Meng Ting utiliser son autorité sur le jeune homme. On note également qu'au sentiment affectif – Meng Ting se sentant comme un deuxième père pour son élève – s'ajoute progressivement un sentiment d'estime mutuelle puisque le maître reconnaît immédiatement les qualités de son élève lorsque ce dernier fait des progrès et devient son pair. Pendant leur séjour à la montagne, la narration présente ainsi l'apprentissage du jeune homme comme une initiation parfaite, au cours de laquelle les efforts fournis sont récompensés par de rapides progrès. En outre, la vie en commun que partagent Meng Ting et Mo Ying, ancrée dans la nature et réduite aux besoins essentiels, est décrite à la manière d'un idéal philosophique :

> Trois ans s'écoulèrent pendant lesquels Mo Ying avait à peine entendu la voix de son maître ou même la sienne. […] Le maître et son disciple communiquaient au moyen de signes tracés sur l'écorce des arbres, voués à enterrer les sons dans leurs racines ou à les entretisser à leurs branchages[2] […].

Ce passage qui fait l'éloge de la compréhension mutuelle des deux personnages décrit donc une relation d'exception, rivalisant avec le lien biologique père-fils.

De fait, même s'il ne remplace pas Li Ying, Meng Ting est systématiquement valorisé dans le roman par sa capacité à faire abstraction des désordres du monde, à placer la spiritualité au-dessus du reste et ainsi à pousser son disciple à s'élever, tandis que Li Ying connaît un affaiblissement et un vieillissement parallèles à la dégradation de la situation de

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 67 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 65 : « El sabio poeta Meng Ting aceptó sin vacilaciones. Apreciaba el clan Ying porque desde el inicio le habían hecho sentir como parte del mismo. […] También estaba convencido de que Mo Ying se hallaba en plena época en que su vida era similar a una fruta aun tierna y pura […]. »

[2] *Ibid.*, p. 71 / *Ibid.*, p. 69 : « Tres años transcurrieron en los que Mo Ying apenas había oído la voz de su maestro ni la suya propia. […] El maestro y el discípulo se comunicaban a través de signos escritos en la corteza de los árboles, dedicados a enterrar sonidos en las raíces o entretejerlos en los ramajes […]. »

son pays. Notons également que le maître assume ici la fonction valorisante de celui qui fait de l'enfant un homme. Ce séjour initiatique est en effet déterminant pour Mo Ying : lorsqu'il revient de la montagne, sa famille le considère désormais comme un homme sur qui compter et son propre père le charge de veiller sur les siens en son absence. De son côté, Meng Ting réintègre sa place aux côtés de la famille de son disciple, ce qui renforce l'idée qu'il est un double positif de la figure paternelle.

Nous retrouvons la même idée d'une paternité spirituelle idéalisée dans *Cien años de soledad* à travers la relation qui unit le personnage du savant libraire catalan avec Aureliano Babilonia. De nombreux critiques ont souligné le fait qu'il s'agit de la transposition fictionnelle de l'intellectuel catalan Ramon Vinyes que Gabriel García Márquez a fréquenté à Barranquilla dès 1949[1]. Bien que le personnage n'ait pas de nom dans le roman, la référence est effectivement explicite : le libraire est arrivé à Macondo à l'époque de la compagnie bananière, fuyant une guerre coïncidant historiquement avec la guerre civile espagnole ; de plus, dans sa librairie, il est au centre d'un cercle de jeunes intellectuels ressemblant en tout point au groupe dit de Barranquilla dont a fait partie l'auteur.

Comme Meng Ting, le vieux libraire est présenté comme un individu isolé et sans famille, ce qui le rend libre d'assumer des fonctions paternelles symboliques. La première fois qu'Aureliano Babilonia se rend dans sa boutique correspond aussi à sa première expérience du monde extérieur : caché depuis son arrivée par Fernanda, il a en effet dû attendre la mort de cette dernière pour pouvoir sortir de la maison. Sa venue chez le libraire se déroule dans un but précis : Aureliano vient chercher des ouvrages nécessaires au déchiffrement des manuscrits de Melquíades, dont le gitan lui-même lui a signifié l'existence. Cette première visite est l'occasion d'une description haute en couleur de la librairie et du maître des lieux :

> Plus qu'une librairie, celle-ci avait l'air d'une poubelle de livres d'occasion, disposés pêle-mêle sur les étagères ébréchées par les termites, dans les coins battus en brèche par les toiles d'araignée, et jusque dans les endroits qui auraient dû rester libres pour aller et venir. Sur une longue table également encombrée d'énormes volumes, le maître des lieux rédigeait une prose infatigable d'une écriture violette, un peu délirante, sur des feuilles détachées d'un cahier d'écolier. Il avait une belle chevelure argentée qui lui retombait sur le front comme le panache du cacatoès et ses yeux bleus, vifs et un peu bridés, révélaient la mansuétude de l'homme qui a lu tous les livres. Il était en caleçon, inondé de sueur et il demeura absorbé par ce qu'il était en train d'écrire, sans se donner la peine de regarder qui était entré[2].

[1] Cette période de la vie de l'auteur est relatée au chapitre VII de la biographie de Gerald Martin. Voir également l'article de Jacques Gilard : « García Márquez, le groupe de Barranquilla et Faulkner », in *Cahiers du monde hispanique et ludo-brésilien*, n°27, 1976, p. 159-170. García Márquez lui-même confirme cette transposition dans le chapitre « La formación » de *El olor de la guayaba, op. cit*.

[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.,* p. 409 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 415 : « Más que una librería, aquella parecía un basurero de libros usados, puestos en desorden en los estantes mellados por el comején, en los rincones amelazados de telaraña, y aun en los espacios que debieron destinarse a los pasadizos. En una larga mesa, también agobiada de mamotretos, el propietario escribía una prosa incansable, con

Dans cette description, le point de vue dominant est celui d'Aureliano. Le portrait qu'il fait de cet individu original est mélioratif, de même que la librairie est présentée comme un endroit hors-norme, suscitant la curiosité ; de plus, cette première rencontre donne lieu à une conversation intellectuelle durant laquelle le savant catalan manifeste son étonnement quant aux ouvrages recherchés par le jeune homme.

Il n'est donc guère étonnant que dès la visite suivante, on découvre qu'un lien s'est déjà tissé entre les deux personnages : « Le vieux libraire, qui connaissait le goût d'Aureliano pour des livres que Bède le Vénérable avait été le seul à lire, l'invita instamment, non sans une certaine malice paternelle, à s'entremettre dans la controverse[1] » que les jeunes habitués de la librairie sont en train de mener à propos de l'extermination des cafards. L'adjectif « *paternal* » n'est ici sans doute pas laissé au hasard, de même que l'utilisation du verbe « *conocer* » alors que les deux hommes ne se sont rencontrés au préalable qu'une fois. Suivant l'exemple de ses compagnons que nous évoquerons ultérieurement, Aureliano Babilonia entreprend dès lors de satisfaire avec une piété filiale cette figure d'autorité intellectuelle : « tout le groupe s'évertuait à commettre quelque chose d'impérissable pour répondre aux instances du savant catalan[2]. » Qu'Aureliano manifeste ainsi une volonté de reconnaissance paternelle n'est pas un geste anodin puisqu'il ne connaît ni son père ni le secret de sa naissance ; il est une incarnation de la bâtardise en plus d'une image de l'enfant dont on a nié l'existence. Le libraire catalan représente ainsi pour lui le modèle idéal du père qu'il n'a jamais eu.

Dans *Texaco* également, plusieurs affinités électives passent par le goût commun de la lecture et par l'amour porté à l'objet livre. En effet, si Marie-Sophie Laborieux semble d'abord guidée par la seule parole orale, en particulier celle qui se transmet – celle de son père ainsi que la sienne qu'elle destinera au Christ-urbaniste puis au Marqueur de paroles – c'est aussi la parole écrite, celle des cahiers et des livres qui la fascine une fois qu'elle a appris à lire et à écrire. Or, parmi les personnages en lien avec la lecture, Monsieur Gros-Joseph est une figure de père symbolique pour l'héroïne. Nous avons décrit précédemment la façon dont la famille Gros-Joseph adopte Marie-Sophie qui est chargée de s'occuper des enfants de la

---

una caligrafía morada, un poco delirante, y en hojas sueltas de cuaderno escolar. Tenía una hermosa cabellera plateada que se le adelantaba en la frente como el penacho de una cacatúa, y sus ojos azules, vivos y estrechos, revelaban la mansedumbre del hombre que ha leído todos los libros. Estaba en calzoncillos, empapado de sudor, y no desentendió la escritura para ver quién había llegado. »

[1] *Ibid*., p. 431 / *Ibid.*, p. 439 : « El viejo librero, conociendo la afición de Aureliano por libros que solo había leído Beda el Venerable, lo instó con una cierta malignidad paternal a que terciara en la controversia […]. »

[2] *Ibid*., p. 434 / *Ibid*., p. 442 : « […] todo el grupo trataba de hacer algo perdurable, a instancias del sabio catalán ».

maison. C'est aussi le père de famille qui l'initie aux livres et à la lecture. De son passage dans la famille chez lui, Marie-Sophie gardera en effet quatre livres :

> Un Montaigne, bien sûr, que je crois entendre murmurer dans son château glacial ; l'Alice, de Lewis Carroll, qui va en toute merveille comme un vrai conte créole ; les Fables de monsieur de La Fontaine où écrire semble facile, et, bien sûr, un Rabelais dont monsieur Gros-Joseph abhorrait la bacchanale langagière[1].

C'est donc Monsieur Gros-Joseph le premier qui lui transmet « le goût des livres-à-lire, dénués de toute image, où l'écriture devient sorcière du monde[2]. » Marie-Sophie raconte par exemple le souvenir de la lecture d'un poème de Victor Hugo, où elle est conviée au même titre que les enfants de son maître à écouter.

Le lien explicite qu'établit Marie-Sophie entre Esternome et Monsieur Gros-Joseph confirme ensuite l'impression de filiation élective. En effet, c'est elle-même qui fait une comparaison entre les deux hommes lorsqu'elle décrit l'effet produit par les livres sur le second :

> il s'était mis à lire des livres anciens ramenés de ses voyages, et à les commenter en remplissant leurs marge, parlant de lui, de ses humeurs, du cœur, de l'homme, de la mort, de tout sous toutes coutures comme me l'avait fait, avec sa seule parole, mon papa Esternome[3].

L'amour de la littérature et l'accessibilité de Monsieur Gros-Joseph en font un personnage indéniablement positif, tandis que d'autres personnages lecteurs sont plus ambivalents dans *Texaco*. C'est le cas notamment de l'intellectuel haïtien Ti-Cirique, que Marie-Sophie rencontrera un peu plus tard ; c'est aussi le cas d'Aimé Césaire, maire de Fort-de-France, poète admiré par l'héroïne mais qui s'avèrera aussi source de déception.

2. Les figures tutélaires liées au sacré : les Mentô dans *Texaco* et Melquíades dans *Cien años de soledad*

Défini comme un individu d'apparence ordinaire mais qui personnifie en fait une force surnaturelle, le Mentô fait partie des éléments qui rappellent les vestiges de l'héritage africain conservés dans la culture des Antilles. Être magique, en lien avec le sacré, il est présenté dans *Texaco* comme un initiateur qui pousse les personnages à agir ; le mot créole vient d'ailleurs du substantif « mentor ». Effectivement, au début du roman, c'est un Mentô qui pousse Esternome à quitter la plantation où il demeure encore après avoir été affranchi pour se diriger vers Saint-Pierre. Après l'abolition de l'esclavage, c'est aussi un Mentô qui l'exhorte à ne pas

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 288.
[2] *Ibid*., p. 277.
[3] *Ibid*., p. 278.

se contenter de sa nouvelle situation : *« Liberté n'est pomme-cannelle en bout de branche ! Il vous faut l'arracher*[1] *… »*

Plus encore que les personnages de lecteurs, les Mentô incarnent, par leur force imperceptible, un idéal paternel. Ils suscitent d'ailleurs des sentiments filiaux chez les personnages, comme le suggère ce portrait que fait Esternome de quatre d'entre eux :

> Ils avaient les yeux pleins de douceur, pleins de gentillesse, pleins d'anciennetés aussi et de choses impérieuses. On se sentait l'envie de les appeler Papa. Mon Esternome se mit sur le chemin de son Mentô et lui murmura quand il passait à sa hauteur, Papa ho… Le vieux nègre, sans même le regarder, lui pichonna doucement une de ses feuilles d'oreille. Le silence était total. Et eux, reflets de lune ou d'ombre, semblaient aller sans déplacer de vent. Leur présence emplissait l'univers[2].

Pères symboliques pour les personnages en manque de parents – ce qui explique l'utilisation de l'hypocoristique « Papa » – les Mentô sont fréquemment recherchés par Esternome puis par Marie-Sophie. Initiée par son père à leur observation, l'héroïne de *Texaco* se focalise notamment sur Papa Totone, surnommé également « le vieux nègre de la Doum », qu'elle soupçonne de dissimuler son pouvoir de Mentô ; ce personnage illustre d'autant plus la possibilité d'une paternité symbolique que les gens de Texaco pensent qu'il est le père caché de Marie-Sophie. Sa description coïncide effectivement avec celle des Mentô, puisque l'héroïne affirme que personne n'est dupe de son « air d'imbécilité douce[3] ». En outre, ses qualités surnaturelles sont rapidement prouvées : il sauve le Christ-urbaniste dès les premières pages du roman, comme il a guéri Marie-Sophie des décennies auparavant. Cette dernière a profité d'une période de cohabitation avec lui pour l'étudier de près : « Ce qui me fascinait, c'était *sa certitude*. On eût dit qu'il savait quelque chose. […] Alors, je restai près de lui, comme lui, muette à son image, légère à sa manière sur la surface du monde[4]. » Bien qu'elle ne parvienne jamais à lui faire avouer qu'il est un Mentô, Marie-Sophie lui en attribue alors les caractéristiques et noue avec lui une relation de père à fille qui remplace celle qu'elle avait avec Esternome.

Notons enfin que ces figures tutélaires idéales que sont les Mentô sont à rattacher à d'autres personnalités symboliques issues la culture antillaise telles que les conteurs, d'une part parce que ces derniers sont porteurs d'une mémoire vive, d'autre part parce qu'ils ont pour fonction d'initier leurs spectateurs. Nous pouvons par exemple évoquer le conteur

[1] *Ibid.*, p. 128. Notons que cette phrase est prononcée en créole par le Mentô.
[2] *Ibid*., p. 126.
[3] *Ibid.*, p. 38.
[4] *Ibid.*, p. 369.

Solibo, que le Marqueur de paroles recherche dans le roman éponyme[1], ou bien le personnage de Jeanne-Yvette qui fait découvrir au « négrillon » d'*Antan d'enfance* le conte créole :

> Elle apprit au négrillon l'étonnante richesse de l'oralité créole. Un univers de résistances débrouillardes, de méchancetés salvatrices, riche de plusieurs génies. Jeanne-Yvette nous venait des mémoires caraïbes, du grouillement de l'Afrique, des diversités d'Europe, du foisonnement de l'Inde, des tremblements d'Asie…, du vaste toucher des peuples dans le prisme des îles ouvertes, lieux-dits de la Créolité[2].

Détenteurs d'un savoir magique, modèles rassurants et protecteurs, ces différents personnages sont ainsi porteurs d'une autorité positive et jouent le rôle de parents spirituels pour les personnages.

Dans *Cien años de soledad*, il faut s'arrêter sur le personnage de Melquíades, qui, selon les critiques, peut être à la fois considéré comme une transposition fictionnelle de l'astrologue Nostradamus ou comme une référence au chamanisme, pratique très présente dans la culture de la Guajira[3]. Même si les premiers chapitres s'attachent surtout à décrire ses ambitions scientifiques, Melquíades est avant tout un personnage surnaturel qui, vivant ou mort, habite le roman de García Márquez. Rappelons qu'il apparaît pour la première fois dans les toutes premières lignes lorsqu'il vient, avec une tribu de gitans dont il semble être le chef, apporter à Macondo ce que les habitants prennent pour « de nouvelles inventions[4] ». La première démonstration qu'il fait à José Arcadio Buendía consiste par exemple à faire réapparaître des objets perdus au moyen d'un aimant : plus qu'un scientifique, Melquíades est donc dès le départ celui qui est capable de rendre visible, de révéler les choses.

De plus, comme les Mentô dans *Texaco*, Melquíades est un initiateur pour bien des membres de la famille Buendía, à commencer par le patriarche à qui il délivre des enseignements, donne des objets tels que des cartes, des instruments de navigation et des instructions écrites pour les utiliser. Son intégration dans le clan Buendía est rapide : en plus de l'amitié qui le lie à José Arcadio Buendía,

> Ses récits fantastiques lui valurent l'admiration béate des enfants. Aureliano, qui n'avait pas cinq ans à l'époque, devait se rappeler toute sa vie comme il l'aperçut cet après-midi-là, assis le dos tourné au miroitement métallique de la fenêtre, donnant accès, de sa profonde voix d'orgue, aux plus obscures contrées de l'imagination, tandis que ruisselaient sur ses tempes, à cause de la

[1] « Solibo m'aborda un matin, avec comme bonjour la question épuisée : Chamzibié ho, écrire ça sert à quoi ?..., puis il me parla de tout et de rien, de la parole et du reste, sans même reprendre son souffle il me raconta l'origine du marché, dix-sept contes indéchiffrables, il me donna des nouvelles (que je ne demandais pas) du capital santé de marchandes gâteuses, puis il me parla de charbon, d'ignames, d'amour, de chansons oubliées et de mémoire, de mémoire. » Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988, p. 45.
[2] Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance, op. cit.*, p. 125.
[3] Voir Orlando Mejía Rivera, « El arquetipo de Macondo », in Orlando Araújo Fontalvo (dir.), *El legado de Macondo*, *Antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*, Barranquilla, Editorial Universidad del Norte, 2015 p. 95.
[4] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 17 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 9 : « nuevos inventos ».

> chaleur, des gouttes de graisse fondue. José Arcadio, son frère aîné, devait transmettre cette vision merveilleuse, comme un souvenir héréditaire, à toute sa descendance[1].

Comme l'indique cette citation, on peut parler de Melquíades comme d'une figure d'autorité tutélaire chez les Buendía parce qu'il apparaît à au moins un membre de chaque génération. Nous pouvons prendre l'exemple de sa relation avec Arcadio, personnage mal-aimé qui parvient à se confier à Melquíades et qui assiste ce dernier lors de sa deuxième mort ; nous pouvons également évoquer le fait qu'il rende visite à Aureliano Babilonia avant de disparaître pour la dernière fois. Pour ces deux personnages dépourvus de père officiel, intégrés partiellement à la famille, Melquíades constitue une figure paternelle de substitution, familière et bienveillante ; un père idéal qui ne se décide même pas à mourir tant la solitude du monde des morts lui est insupportable. Lorsque le dernier Aureliano le voit, l'image du gitan lui apparaît ainsi comme « la matérialisation d'un souvenir ancré dans sa mémoire depuis bien avant sa naissance[2] ». Melquíades est donc une figure positive d'ancêtre commun ; chaque Buendía est le descendant et le dépositaire de sa mémoire.

L'appartenance de ce personnage à la famille Buendía est également renforcée par l'évolution de sa relation avec Úrsula. D'abord réticente à la présence des gitans à Macondo et farouchement opposée aux activités scientifiques que mène Melquíades avec son mari – qu'elle assimile à des actes de sorcellerie –, cette dernière finit néanmoins par prendre en affection le gitan au point de le considérer comme un membre de la famille. La première étape se produit au moment où on découvre sa résurrection : pour le remercier de les avoir sauvés de la peste de l'insomnie, Úrsula l'invite à vivre définitivement dans la maison. Et surtout, après la découverte de sa mort définitive, elle « le pleur[e] avec plus de douleur que son propre père[3] ».

Étranger adopté comme un membre de la famille dans une maison pourtant caractérisée par son endogamie et son exclusion des tiers, Melquíades fait donc figure d'exception ; sa présence dans le roman est pour cela indissociable de l'évolution et de la destinée des Buendía. En outre, c'est lui qui veille à ce que les manuscrits qu'il a écrits à leur intention ne tombent pas dans l'oubli et que quelqu'un ait toujours l'ambition de les déchiffrer : plus

[1] *Ibid*., p. 22 / *Ibid.*, p. 14-15 : « Los niños se asombraron con sus relatos fantásticos. Aureliano, que no tenía entonces más de cinco anos, había de recordarlo por el resto de su vida como lo vio aquella tarde, sentado contra la claridad metálica y reverberante de la ventana, alumbrando con su profunda voz de órgano los territorios mas oscuros de la imaginación, mientras chorreaba por sus sienes la grasa derretida por el calor. José Arcadio, su hermano mayor, había de transmitir aquella imagen maravillosa, como un recuerdo hereditario, a toda su descendencia. »
[2] *Ibid.*, p. 398 / *Ibid.*, p. 404 : « […] la materialización de un recuerdo que estaba en su memoria desde mucho antes de nacer. »
[3] *Ibid.*, p. 94 / *Ibid*., p. 90 : « […] lo lloró con más dolor que a su propio padre […]. »

qu'un père spirituel, Melquíades est donc encore le père de *Cien años de soledad*, celui qui en détient la clé.

B. Une autre forme d'organisation : la vie en communauté

1. Définitions de la communauté

Après avoir étudié les relations privilégiées qui peuvent se tisser avec certains individus faisant concurrence aux membres de la famille, nous allons nous intéresser à un modèle social collectif : la communauté. Nous pouvons partir d'une définition très simple : il s'agit d'un « ensemble de personnes vivant en collectivité ou formant une association d'ordre politique, économique ou culturel[1] ». Pour aller plus loin, voyons ensuite les trois pistes que propose Rémi Astruc pour approfondir le sens initial :

> Déf. 1 : il convient avant toute chose de distinguer la *Communauté* (singulier et majuscule), comme aspiration universelle non actualisée et donc encore en partie imaginaire, des *communautés* (pluriel et minuscules), actualisations dans le réel et nécessaire racornissement de l'aspiration plus large à la Communauté.
>
> Déf. 2 : la Communauté est le *sentiment* de ce que l'on est en commun comme suite et conséquence de la *sensation* de ce que l'on a en commun
>
> Déf. 3 : le sentiment de la Communauté est le sentiment d'appartenir au même groupe parce qu'on a quelque chose en commun avec d'autres (donc d'« être » parce qu'on « a », mais aussi et surtout parce qu'on partage cette qualité et cette propriété, cette qualité de « l'être » et cette propriété de l'« avoir ») – avec d'autres qu'on ne connaît pas (ce qui distingue le sentiment de la Communauté des simples sentiments familiaux ou de parenté[2]).

Ce prolongement enrichit bien la définition initiale car il souligne la dimension subjective de la communauté et la distingue d'emblée de la relation familiale. Or, bien que la famille elle-même puisse constituer une communauté, c'est précisément la « communauté a-généalogique[3] » qui va nous intéresser ici, celle qui apparaît comme la métaphore de la famille élargie, mais qui est fondée sur des affinités électives plutôt que sur des liens de sang et d'alliance.

Dans ses travaux, Rémi Astruc souligne fréquemment la dimension universelle de la communauté – présente dans la première définition proposée –, son importance dans les sociétés dites primitives ainsi que sa survie dans les sociétés modernes, indépendamment de la montée de l'individualisme. Il présente en effet la communauté comme

---

[1] Source de cette définition : le Trésor de la Langue Française : http://atilf.atilf.fr/.
[2] Cette définition de Rémi Astruc est consultable sur le site de la Communauté des Chercheurs sur la Communauté : https://communautedeschercheurssurlacommunaute.wordpress.com/definitions/ (consulté le 4/07/2019).
[3] Nous empruntons cette expression à un titre de chapitre de François Noudelmann dans *Pour en finir avec la généalogie, op. cit*.

> l'horizon de sens de l'individu, ce pourquoi il continue toujours d'une certaine manière, volontairement ou non, consciemment ou non, l'œuvre de ses pères (et pairs), même si c'est pour la reprendre, l'inverser, éventuellement la défaire : de toutes les manières, il la continue et la Communauté est le nom de cette continuité même[1].

S'appuyant sur les travaux de Jean-Luc Nancy – notamment *La communauté désœuvrée*[2] qu'il publie en 1986 – Rémi Astruc montre ainsi qu'il demeure toujours en Occident une « aspiration à la communauté » permettant de maintenir un lien « qui articule encore la singularité à la communauté »[3]. Il évoque notamment les nouvelles formes que cette dernière peut prendre lorsqu'elle permet de rassembler des individus différents, marginaux, figures singulières qui auparavant étaient rejetées de tous les groupes. Dans un article traitant de la solitude et de la communauté dans le genre romanesque, Henri Garric reprend cette idée d'une « association de singularités » et la confronte à trois œuvres qui « rêvent d'une communauté de marginaux »[4] : *le Cœur est un chasseur solitaire* de Carson McCullers (1940), *le Vice-consul* de Marguerite Duras (1966) et *Médée. Voix* de Christa Wolf (1996) – au programme de la session 2020 de l'agrégation de lettres modernes. Cette piste de réflexion s'avère particulièrement féconde pour notre propre étude dans la mesure où nous avons montré précédemment comment la réinvention de la famille contribue à réhabiliter les personnages marginaux, à donner une place aux exclus du cercle familial.

De son côté, François Noudelmann souligne fortement la dimension créatrice de la communauté par rapport à la rigidité de la généalogie. Selon lui, l'absence de référence à une filiation commune et univoque contribue à « la déstabilisation des entités homogènes et des replis informes[5] » – que nous pouvons rapprocher des tendances à l'endogamie et à l'autarcie, deux replis fréquemment observés dans les familles de notre corpus – ce qui favorise inversement un tissage de liaisons ainsi qu'une ouverture aux autres. Plus qu'à un héritage, la communauté invite à la circulation, à un « mouvoir-ensemble qui agence des rythmes particuliers, qui mobilise l'étrangeté en soi : elle promeut la négociation incessante entre les multiples origines conditionnant l'existence et l'inventivité des relations[6]. »

Dans cette perspective, nous observerons d'abord la communauté que forment les amis dans nos romans ; puis, à partir d'une analyse spécifique du roman de Patrick Chamoiseau,

---

[1] Rémi Astruc, *Nous ? L'aspiration à la communauté et les arts*, Versailles, RKI Press, 2015, p. 31.
[2] Voir Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée* [1986], Paris, Christian Bourgois, 1999.
[3] Rémi Astruc, « Figures modernes de la singularité et pensée de la communauté », in Rolf Wintermeyer et Michel Kauffmann (dir.), *Figures de la singularité*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 135.
[4] Henri Garric, « "Solitude et communauté dans le roman" : présentation », SFLGC, Agrégation, publié le 20 juin 2019, pp. 4 et 16. Disponible à l'adresse suivante (consultation le 22/07/2019) : https://sflgc.org/agregation/garric-henri-solitude-et-communaute-dans-le-roman-presentation
[5] François Noudelmann, *Pour en finir avec la généalogie, op. cit.,* p. 165.
[6] *Ibid*.

nous verrons comment la vie en communauté peut se proposer comme un mode de vie alternatif à la vie de famille.

2. La communauté d'amis

L'importance des amis est un phénomène étudié en sociologie contemporaine depuis plusieurs années. Marianne Gullestad souligne notamment que l'amitié n'est pas simplement un supplément à la vie familiale de l'individu :

> Il y a une tendance montante à définir la famille en termes de relation amicale. Dans une certaine mesure, les amis deviennent un peu comme des parents, et les parents deviennent un peu comme des amis, avec l'accent mis sur l'intimité mutuelle et la sociabilité dans les relations sincères[1].

Dans notre corpus, les amis forment précisément une communauté alternative dans laquelle l'individu échappe aux écueils de son cercle familial et peut s'épanouir davantage parce qu'il est libre de se montrer tel qu'il est vraiment. L'amitié est également un sentiment susceptible de pallier les défaillances de la famille lorsque l'individu est séparé des siens.

Dans *La eternidad del instante* comme dans bon nombre de romans d'apprentissage, l'amitié se présente d'abord comme un lien souvent ponctuel – noué au gré des aventures de Mo Ying –, quelquefois durable, en tout cas toujours significatif. La communauté que forment les amis rencontrés pendant son long voyage de la Chine à Cuba contraste nettement avec la solitude de ses dernières années, où il n'a conservé qu'un seul ami, Eduardo Wong, sans savoir que ce dernier est mort depuis vingt ans au moment où l'envie de lui rendre visite le pousse à évoquer son souvenir à Gina. Dans ce roman, les amitiés les plus décrites sont ensuite celles que le héros entretient avec des personnages féminins comme Paulina Montes ou Won Sin Fon, qu'il rencontre à Cuba. Mais surtout, une amie se détache, rencontrée au cours de son voyage : il s'agit de Nectar de Vie. Leur relation est idéalisée dans la narration, comme le suggère la description suivante :

> Jamais auparavant il n'avait soutenu de conversations avec une fille à laquelle il se serait si profondément identifié, parce que tous deux pensaient pareillement ; parfois ils pensaient quelque chose et le disaient à l'unisson ; les mêmes horreurs qui faisaient souffrir Mo Ying remplissaient d'amertume son amie, et il riait lui aussi de situations qui faisaient rire Nectar de Vie, ou encore ils se roulaient par terre, amusés par des bêtises très semblables[2].

---

[1] « There is a growing tendency to define family relations in terms of friendship. To some extent, friends become a little bit like kin, and kin become a little bit like friends, with a focus on mutual intimacy and sociability in pure relations. » Marianne Gullestad, « Each person his family », in François de Singly dir., *Famille et individualisation, tome 1, op. cit,* p. 35-36. Nous traduisons.

[2] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.*, p. 286 / *La eternidad del instante, op. cit.,* p. 272 : « Nunca antes había sostenido conversaciones con una chica con quien se sintiera tan hondamente identificado, porque incluso ambos pensaban similar : a veces iban a opinar sobre algo y decían lo mismo al unísono, las mismas barbaridades que hacían sufrir a Mo Ying embargaban de amargura a su amiga ; también reía de situaciones

Ce passage concentre en effet les caractéristiques topiques de l'amitié idéale : affinités d'esprit, d'émotions et de comportement, réciprocité en toutes circonstances. De plus, lorsque Nectar de Vie intervient dans le souvenir de Maximiliano Megía, c'est toujours l'occasion pour ce dernier de la décrire comme son double idéal au féminin.

L'amitié féminine est également très importante dans *Texaco* car elle naît de la solidarité dont font preuve les femmes pour assurer la survie de leur quartier. Première arrivée à Texaco, Marie-Sophie accueille dans sa case plusieurs femmes qui suivent son exemple, le temps qu'elles puissent s'installer. Toutes ont connu une vie semblable à celle de l'héroïne, à la différence qu'elles ont la plupart du temps des enfants. Voyons par exemple l'arrivée d'Eugénie Labourace : « Elle était rouge, le visage balafré par la jambette de son kouli, mais je la sus vaillante, et l'accueillis en joie[1]. » Marie-Sophie l'héberge le temps que sa case soit montée ; elle fait de même avec les suivantes, puis avec les quelques hommes qui arrivent à leur tour. Dans sa vieillesse, elle évoque avec émotion cette communauté d'amis formée par les premiers arrivés dans le quartier : « mes compagnons de lutte, mes premiers frères de Texaco[2]. » Comme chez Zoé Valdés et conformément à ce que décrivait Marianne Gullestad, les relations amicales sont ainsi décrites de la même manière que des relations entre membres d'une même famille.

Cependant, c'est en particulier pour un personnage orphelin et solitaire tel qu'Aureliano Babilonia que l'amitié est une véritable découverte. En même temps qu'il entre pour la première fois dans la boutique du savant catalan, le dernier Buendía de *Cien años de soledad* se lie en effet d'une grande amitié avec « quatre jeunes braillards[3] » qui se réunissent dans la librairie : Alvaro, German, Alfonso et Gabriel. Ce petit groupe partage aussi bien des discussions littéraires que des expéditions dans le dernier bordel de Macondo. Comme pour le savant catalan qui s'inspire de Ramon Vinyes, l'auteur a ici reproduit le cercle de ses amis de Barranquilla : les quatre disciples du libraire sont en effet la transposition de trois intellectuels et journalistes, Alvaro Cepeda, Alfonso Fuenmayor et German Vargas. Quant au quatrième, Gabriel, il n'est autre que le double fictionnel de l'auteur lui-même : en plus de partager son prénom, il est aussi présenté comme l'arrière-petit-fils du personnage portant son patronyme, Gerineldo Márquez. Il n'est donc sans doute pas anodin que ce quatrième ami soit présenté comme le préféré d'Aureliano : « Bien qu'Aureliano se sentît lié aux quatre amis par une

idénticas a las que provocaban risa en Néctar de Vida, o se revolcaban en la tierra, divertidos con tonterías muy parecidas. »

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 386.

[2] *Ibid.*, p. 387.

[3] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 431 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 439 : « cuatro muchachos despotricadores »

égale affection et une même solidarité, à tel point qu'il pensait à eux comme s'il se fût agi d'un seul, il était plus proche de Gabriel que des autres[1]. » Tous deux partagent en particulier une mémoire commune du passé de Macondo, qui a disparu des souvenirs des habitants après la répression sanglante de la grève et le déluge. La transposition fictionnelle de sa propre expérience de l'amitié renforce l'importance de ce motif dans le roman, en particulier pour le personnage d'Aureliano Babilonia.

Dans ces trois exemples, nous pouvons remarquer que le personnage qui découvre l'amitié en est positivement touché : d'une part, la relation amicale est le fruit d'une démarche initiée par l'individu lui-même, indépendamment de son cercle familial ; en outre, l'amitié renvoie aussi une image positive de celui qui en fait l'expérience, lui permettant d'évoluer au contact des autres. L'amitié est donc aussi bien un moyen de compenser certaines lacunes personnelles qu'un facteur d'épanouissement pour l'individu.

3. La communauté dans *Texaco* : un mode de vie alternatif à la vie en famille

> Ti-Cirique avait déclaré un jour qu'au vu du Larousse illustré, nous étions – en français – une communauté[2].

Nous consacrerons ce dernier point au roman de Patrick Chamoiseau parce que c'est chez cet auteur en particulier qu'un véritable aperçu de la vie en communauté nous est proposé. En effet, dans un texte comme *La eternidad del instante*, la vie communautaire a beau être mentionnée, elle n'est que peu exploitée par la narration. Grâce à des analepses ou à quelques témoignages que fait Maximiliano Megía, nous savons qu'il a longtemps appartenu à la communauté chinoise de La Havane, et que tous les Asiatiques arrivés comme lui en Amérique forment une importante communauté sino-cubaine, métissée et multiculturelle. Cependant, le choix de Zoé Valdés consiste essentiellement à suivre la trajectoire unique de Mo Ying dans sa jeunesse ainsi que celle de Maximiliano Megía dans sa vieillesse : aussi, les années où la vie communautaire du héros devait être la plus importante demeurent à l'arrière-plan de la diégèse. En revanche, il est vrai qu'il s'agit bien d'une thématique qu'aborde souvent Zoé Valdés : ses romans mettent fréquemment en fiction la communauté formée par les Cubains exilés dans leur pays d'accueil ; le texte le plus intéressant sur le sujet est certainement *Café Nostalgia*, dans lequel l'héroïne, Marcela, recrée à Paris un microcosme cubain fonctionnant comme une véritable famille de substitution.

---

[1] *Ibid.*, p. 433 / *Ibid.*, p. 441 : « Aunque Aureliano se sentía vinculado a los cuatro amigos por un mismo cariño y una misma solidaridad, hasta el punto de que pensaba en ellos como si fueran uno solo, estaba más cerca de Gabriel que de los otros. »

[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 32.

C'est donc l'œuvre de Patrick Chamoiseau qui nous servira d'illustration principale pour illustrer l'alternative communautaire. Dans *Texaco*, nous pouvons d'abord énumérer plusieurs moments de vie en communauté. La première se déroule près de Saint-Pierre, elle est baptisée par Esternome le « Noutéka des Mornes » et présentée comme « une sorte de nous magique[1] ». Poussés par une épidémie de fièvre jaune à quitter l'En-ville, le père de Marie-Sophie et sa compagne Ninon prennent la direction des mornes, en espérant y trouver un lieu préservé de la maladie et une terre étrangère au système des plantations car difficile à cultiver. C'est une expérience inédite de survie collective qui s'ouvre à eux : Esternome transmet à sa fille tout un apprentissage fondé sur une installation minutieuse, leçon que Marie-Sophie retiendra pour la fondation ultérieure de Texaco. L'expérience du Noutéka des Mornes repose en outre sur la solidarité, comme le résume le personnage : « Quartier créole c'est des gens qui s'entendent. De l'un à l'autre, une main lave l'autre, avec deux ongles, l'on écrase la puce. C'est *l'entraide* qui mène[2]. » L'autre expérience de vie en communauté que connaît Esternome est celle du quartier des Misérables à Fort-de-France, lieu de naissance de sa fille. À l'entraide quotidienne entre les habitants s'ajoute l'adoption du nouveau-né qui devient l'enfant de toute la communauté :

> Ce fut un contentement : ces gens à cheveux blancs attendaient une marmaille ! … Et ce fut le bébé de l'ensemble du Quartier. J'eus avant même de naître une charge de papas, et autant de manmans. On s'occupa de mon Esternome, on mignonna mon Idoménée. Une femme de Basse-Pointe (Théotine Rémicia, travailleuse à l'usine de la Pointe-Simon lors d'un antan sans temps) me fit venir au monde. Mon nombril fut enterré à l'entrée de la case et mon nom fut consigné sur les registres de la mairie sans une année-savane[3].

Héritière spirituelle de ces deux premières expériences, Marie-Sophie fait elle-même une première découverte de la vie en communauté avant la fondation de Texaco, lorsqu'elle est amenée par Nelta auprès de Papa-Totone, dans le quartier du Morne Abélard. Cet espace est lui aussi décrit comme difficilement accessible, ce qui en fait un lieu de débrouille, abritant une population marginale :

> Pour y aller, il fallut pendant tiek-temps utiliser un bac qu'un nègre costaud actionnait d'une corde. De ce côté de la rive droite, une communauté de descendus-des-mornes s'était créée dans l'isolement, face à l'aisance d'En-ville. Les grandes-gens n'osaient s'aventurer par là : la vie s'y trouvait plus à vif, chaque douleur plus rapace ; cette communauté solidaire-solitaire déployait contre elle-même 'au cœur même de l'entraide), la violence que suscite l'impossibilité quand on aborde l'En-ville[4].

---

[1] *Ibid.,* p. 160. À propos de l'expression créole « Noutéka », Dominique Chancé explique qu'il s'agit de l'assemblage du pronom personnel « nous » à un morphème du passé, « téka » qui pourrait se traduire par « nous, sujet d'un acte ». Voir Dominique Chancé, « Patrick Chamoiseau, de la "Mangrove urbaine" de *Texaco* à la mangrove immonde de *Biblique des derniers gestes* », Revue *Ponti / Ponts*, n° 11, 2011, p.45, note de bas de page n°18.
[2] *Ibid*., p. 172.
[3] *Ibid.*, p. 241.
[4] *Ibid*., p. 340.

Cependant ce qui ressemble à du désordre s'avère en fait « une subtile toufaille d'équilibres[1] » : il s'agit d'un véritable système collectif fondé sur la solidarité et le partage. Parmi les règles de la vie en communauté du Morne Abélard, on peut par exemple évoquer celle qui régit les « passes » – les passages qu'on emprunte pour circuler dans le quartier et qui supposent de respecter certains codes verbaux et physiques.

Marie-Sophie est donc déjà riche de plusieurs expériences communautaires – vécues ou reçues en héritage – lorsqu'elle se lance dans la fondation de Texaco. Les habitants qui s'y retrouvent sont immédiatement inclus dans un « nous » collectif, unanimement soudés dans une lutte commune pour résister aux différentes menaces, qu'il s'agisse des derniers békés alentours, des « céhêresses » ou des employés de la mairie. C'est ce qui apparaît en effet dès que Marie-Sophie prend en charge la narration :

> – Petit bonhomme, permets que je t'en baille l'histoire…
>
> C'est sans doute ainsi, Oiseau de Cham, que je commençai à lui raconter l'histoire de notre Quartier et de notre conquête de l'En-ville, à parler en notre nom à tous, plaidant notre cause, contant ma vie[2]…

Le nouveau quartier fonctionne en effet un lieu de vie en communauté où tout est à commencer ou du moins à réinventer, comme l'affirme sa fondatrice : « À Texaco, derniers venus dans la couronne des vieux-quartiers, nous réinventâmes toutes les lois, les codes de l'urbain, les rapports de voisinage, les règles d'implantation et de construction[3]. » Cette citation montre bien que Marie-Sophie s'inspire de tout ce qu'elle a vécu ou appris d'autres modèles de vie en communauté pour appréhender l'organisation de Texaco.

La solidarité des communautés décrites dans *Texaco* est bien différente des organisations familiales, dans la mesure où les personnes invitées à se mettre en relation n'ont aucun lien originel entre elles si ce n'est une commune volonté de survie. Les gens des quartiers deviennent dès lors une sorte de famille hétéroclite, à la fois idéale et marginale, dont les membres se témoignent mutuellement « la sollicitude que les Quartiers développent[4] ». L'autonomie de ces lieux de communauté, leur manière propre de vivre est présentée comme positive dans le récit ; c'est sans doute pour cette raison que plutôt que de parler de Texaco comme d'un bidonville, en insistant sur la différence par rapport à la ville, la préférence de Patrick Chamoiseau va indéniablement à la métaphore de la mangrove, qui symbolise plutôt un espace identitaire aux valeurs multiples, un berceau de vie contenant une diversité d'éléments qui se croisent et se mélangent.

---

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*., p. 41.
[3] *Ibid*., p. 406.
[4] *Ibid*., p. 337.

Nous pouvons terminer ce développement en évoquant une métaphore qui apparaît dans un ouvrage récent de Patrick Chamoiseau : l'image de la grappe, qui peut elle aussi évoquer symboliquement la communauté. Dans la *Matière de l'absence*, la grappe est utilisée pour décrire la façon dont la fratrie de l'auteur s'est ressoudée pour surmonter la douleur du deuil de leur mère, Man Ninotte. Il s'agit donc dans un premier temps d'une métaphore généalogique. Cependant, la suite de l'ouvrage montre que la grappe peut également être convoquée pour décrire des relations a-généalogiques : Patrick Chamoiseau énumère en effet différentes façons de « faire grappe » au fil des événements historiques, telles que l'union des résistances dans la cale des bateaux négriers ou celle des esclaves dans les plantations. La définition qu'il propose de la grappe créole peut dès lors enrichir notre conception de la communauté en tant que possible alternative à la famille : « La grappe créole, surgie de la mise en contact des cultures et civilisations lors des frappes coloniales, s'est constituée sur des compositions aléatoires de la diversité. Pas seulement dans un métissage des cultures, mais dans une *culture d'échanges et de contacts*[1]. » Cette image fait de la grappe un modèle de communauté qu'on peut en effet voir comme une alternative à la communauté familiale – en mouvement plutôt que figée, ouverte à la diversité et non endogame ni autarcique, choisie plutôt qu'héritée de naissance.

En conclusion de ce chapitre, nous pouvons reprendre l'hypothèse initialement énoncée et affirmer que la crise de la famille telle qu'elle est donnée à voir dans notre corpus romanesque n'exige pas nécessairement un renoncement sans appel à l'esprit de famille ou aux relations familiales. Mais si la famille n'est pas condamnée à disparaître, force est de constater qu'il y a cependant d'autres moyens de « faire famille ». La crise, à ce titre, joue un véritable rôle : elle invite effectivement à repenser, élargir et redéfinir la famille biologique en ménageant une place privilégiée à des figures tutélaires librement choisies par l'individu, ou en la rapprochant d'une autre organisation sociale telle que la communauté. L'image d'une famille polysémique, composite et inclusive, dans laquelle les liens du sang ne règnent pas en seuls maîtres, nous semble particulièrement adaptée aux spécificités de l'espace caribéen, dont l'histoire complexe et les plaies encore vives du passé condamnent définitivement le schéma familial au sens traditionnel du terme.

[1] Patrick Chamoiseau, *La matière de l'absence, op. cit*., p. 101.

Conclusion

Dans cette deuxième partie consacrée aux familles caribéennes en crise, nous avons poursuivi et approfondi l'étude de l'atypisme des quatre familles principales de notre corpus romanesque. Nous avons consacré notre propos à l'étude des multiples facteurs internes qui sont responsables de l'effritement généalogique pouvant lui-même causer l'extinction définitive de chaque souche. Pour ce faire, nous avons d'abord, au cours d'un premier chapitre, séparé les relations horizontales (de fratrie et d'alliance) et verticales (de parenté et de filiation) afin d'exposer et analyser les dysfonctionnements récurrents qui perturbent ces deux types de lien et condamnent la famille à une « mort annoncée », pour reprendre une expression de García Márquez. Un deuxième chapitre nous a ensuite permis de nous focaliser sur l'individu en tant que source et objet de la crise familiale : en prenant comme angle d'attaque la quête d'identité individuelle qui constitue l'une des aspirations essentielles des personnages de nos romans, nous avons montré combien l'individu pouvait être en souffrance dans son cercle familial, en raison du poids du déterminisme – qui le prive de liberté et d'autonomie –, d'un sentiment de solitude aux origines variées et enfin de la difficulté à assumer son statut d'héritier dans un monde moderne où les valeurs transmises n'ont plus toujours un sens. Face au constat d'échec délivré par ces deux premiers chapitres, nous avons souhaité montrer dans un dernier temps que les familles romanesques peuvent tout de même répondre à la crise familiale, à condition de réinventer et de repenser le modèle familial. Après avoir justifié cette nécessaire redéfinition, nous avons donc exposé plusieurs alternatives possibles à la famille biologique, qui sont autant de propositions d'ouverture destinées à guider cette dernière dans son remaniement.

Cette orientation vers d'autres façons de « faire famille » ainsi que la valorisation des affinités électives nous a donc permis d'opérer un premier mouvement vers le renouvellement du motif familial. Dans la dernière partie de cette thèse, nous proposerons justement de poursuivre ce renouvellement en nous intéressant à un autre aspect de la généalogie : nous étudierons la façon dont William Faulkner, Gabriel García Márquez, Patrick Chamoiseau et Zoé Valdés marquent leur appartenance assumée, par l'intermédiaire de leur roman, à une famille littéraire caribéenne.

Troisième partie : Renouvellement du motif familial

Vers une famille littéraire caribéenne

Introduction

La partie précédente de cette thèse s'est achevée sur l'affirmation d'une concurrence entre le modèle biologique de la famille et la possibilité d'une alternative élective, fondée sur le libre choix de l'individu, que nous avons qualifiée de « famille du cœur et de l'esprit ». De plus, dans la première partie de cette étude, nous avons déjà analysé le fait que tous les romans du corpus attestent d'une transposition biographique : la fiction romanesque consiste en effet pour les quatre auteurs à réinventer à leur gré leur propre famille afin de pallier quelques lacunes ou au contraire d'en exhiber certains dysfonctionnements. Ainsi avons-nous déjà observé et analysé deux procédés de déplacement essentiels qui apportent une modification au sens strict du motif familial. Nous souhaitons à présent montrer que l'élargissement de la définition initiale de la famille est susceptible de nous entraîner vers un autre type de questionnement : comment ces auteurs caribéens s'inscrivent-ils eux-mêmes dans une généalogie littéraire, choisissant de s'affilier ou de fraterniser avec certaines figures auctoriales plutôt que d'autres ? Peut-on considérer qu'ils se mettent dans des positions familiales, de manière à devenir les fils, les frères ou les pères d'autres écrivains ?

- **Repères théoriques et critiques**

Avant de nous lancer dans cette nouvelle direction, nous souhaitons présenter brièvement les fondements théoriques et critiques sur lesquels nous nous appuierons dans cette troisième partie ; ces références contribuent à rendre possible la transition entre l'étude des généalogies familiales et une réflexion sur les généalogies littéraires.

Tout d'abord, nous pouvons mentionner l'existence de certaines études thématiques consacrées au motif familial dans la littérature mondiale. Dans leur ouvrage portant sur les relations entre frères et sœurs, Florence Godeau et Vladimir Troubetzkoy s'interrogent par exemple sur la possibilité de voir dans les fratries familiales le modèle de « fraternisations » littéraires. Ils rappellent en effet dès l'introduction que

> les fratries étaient également le comparant possible de relations dépassant les strictes lois de la consanguinité : il a donc été possible à certains d'analyser la question des luttes fratricides ou, au contraire, des fraternisations au sein d'une même communauté (religieuse, ethnique, culturelle), notamment dans le cadre des sociétés africaines ou nord-africaines[1] […].

[1] Florence Godeau et Vladimir Troubetzkoy (dir.), *Fratries, op. cit.,* p. 13.

En ayant recours à la notion de dépassement, ces deux auteurs montrent ici que ce n'est pas la première fois que la fratrie sert à parler d'autre chose que de la seule structure familiale. Également, dans l'ouvrage *Esthétique du roman-fleuve*, nous retenons une affirmation allant dans la même direction : Aude Leblond démontre que le motif du reniement de la famille – pris au sens psychologique du terme – est en corrélation avec le geste littéraire qui consiste à accepter ou à refuser un héritage ou une parenté littéraire[1]. Là encore, bien que l'idée de dépassement ne soit pas convoquée par l'auteure, nous observons que la famille se fait la porte-parole d'autre chose que d'elle-même.

D'autres pistes susceptibles de justifier le passage de la famille *stricto sensu* à une famille métaphorique peuvent être décelées dans les recherches récentes consacrées au roman généalogique et au récit de filiation français. Nous pensons notamment aux études sur le « roman généalogique » théorisé par Claire de Ribaupierre ainsi qu'aux investigations menées dans le domaine de la filiation et de la mémoire familiale, en particulier celles de Laurent Demanze et de Dominique Viart – ce dernier étant, rappelons-le, à l'origine de l'étiquette de « récit de filiation ». Ces champs de recherche concernent essentiellement la littérature contemporaine francophone dans un contexte postmoderne et postcolonial, mais certains aspects de la démarche dont usent les auteurs que nous venons de citer peuvent s'avérer féconds pour un corpus plus large ; l'articulation de la généalogie familiale et de la généalogie littéraire, le positionnement de l'auteur en figure de dernier descendant d'une lignée familiale légendaire et la construction d'une filiation imaginaire sont autant d'approches qui permettent de nourrir une réflexion sur la littérature romanesque caribéenne. Claire de Ribaupierre évoque par exemple la pratique du montage, grâce auquel l'écrivain réagence les relations familiales : dans le roman généalogique, les membres de la famille sont en effet réunis « selon un ordre fictif qui dessine un nouveau portrait de famille, plus vrai que nature[2] ». De son côté, Laurent Demanze définit la filiation comme l'endroit où viennent se nouer en permanence une dimension biologique et une dimension symbolique : c'est-à-dire que d'une part, la bibliothèque de l'écrivain constitue le lieu où les défaillances de la parenté peuvent être compensées ; d'autre part, la famille littéraire, celle qui se constitue au fil des lectures, devient un moyen de tourner le dos au déterminisme familial car l'écrivain fait appel à d'autres figures d'autorité afin de recomposer son existence. Parmi les auteurs dont la trajectoire est ainsi étudiée par Laurent Demanze, citons Pierre Bergounioux, qui retrouve sa propre généalogie à travers les démêlés de Gustave Flaubert et de son père, ou Pierre Michon

[1] Voir Aude Leblond, *Sur un monde en ruine. Esthétique du roman-fleuve, op. cit*., chapitre 3 : « À quoi songe le roman-fleuve ? »
[2] Claire de Ribaupierre, *Le roman généalogique, op. cit*., p. 131.

qui parvient, par l'intermédiaire de la figure rimbaldienne dans *Vies minuscules* et *Rimbaud le fils,* à trouver un moyen de penser son propre rapport à un père absent. Pour cette raison, l'écrivain contemporain est présenté comme un « héritier problématique » qui « échafaude des récits de filiation pour exhumer les vestiges d'un héritage en miettes et raccommoder les lambeaux de sa mémoire déchirée »[1].

Enfin, nous nous référons au domaine des études littéraires postcoloniales, car le contenu des pages qui suivront est en lien étroit avec les recherches actuelles consacrées à la généalogie littéraire étudiée dans une perspective postmoderne et postcoloniale. Tout d'abord, nous observons que les notions de filiation et d'affiliation sont présentes dans les travaux d'Edward Said, l'un des piliers des études postcoloniales ; ce dernier les emploie pour qualifier l'inscription des écrivains dans une généalogie littéraire ou dans un modèle culturel[2]. C'est ce que développe également l'ouvrage *La Communauté revisitée*, dirigé par Rémi Astruc : plusieurs chapitres sont en effet consacrés à la généalogie culturelle formée par les auteurs francophones ainsi que leur rapport à la littérature européenne[3]. Dans un article consacré à l'écrivain britannique d'origine indienne Salman Rushdie, Yves Clavaron précise également le lien existant entre la thématique familiale et le contexte postcolonial :

> Les littératures postcoloniales posent à plus d'un titre la question de la filiation. D'abord parce que la relation postcoloniale suppose un « père » colonial de la tutelle duquel il s'agit de se libérer pour atteindre l'autonomie, d'où les multiples stratégies d'émancipation des fils et les stratégies de résistance dans l'écriture antihégémonique des ex-colonisés. Ensuite parce que les littératures postcoloniales se situent par rapport à un canon occidental, de l'autorité duquel il convient de s'affranchir pour élaborer de nouveaux modèles littéraires – ou des contre-canons – qui passent également par une appropriation de la langue européenne. Enfin parce que ces littératures posent la question de l'identité individuelle ou collective qui se construit à différents niveaux sociaux entrant en interaction dans la représentation littéraire : l'individu, la famille, la nation[4].

Un peu plus loin dans le même article, Yves Clavaron fait d'ailleurs un parallèle avec l'une des étiquettes théoriques que nous avons déjà exposées, celle du récit de filiation théorisé par Dominique Viart :

> En ouvrant à l'altérité, le récit de filiation contemporain réinvestit tout un héritage intertextuel, non pas nécessairement pour développer un récit mythique des origines, mais pour interroger les

[1] Laurent Demanze, *Encres orphelines, op. cit.,* p. 9. L'auteur précise quelques lignes plus loin : « Sans renouer le soupçon critique qu'a imposé la modernité, l'écriture contemporaine réinvestit le champ délaissé du passé pour donner visage à ce qui a sombré et invoquer une fois encore les fantômes d'autrefois. Le récit de filiation s'élabore alors au confluent de deux héritages, et articule l'un à l'autre le désir de témoigner d'un passé familial, dont le deuil pèse sur la conscience, et la saisie d'un héritage littéraire, à travers lequel l'écriture approfondit son propre questionnement. » (p. 10)

[2] Voir Edward Said, *Culture et impérialisme* [1993], trad. Paul Chemla, Paris, Fayard, Le Monde diplomatique, 2000.

[3] Voir Rémi Astruc (dir.), *La Communauté revisitée / Community Redux, op. cit*. Nous renvoyons à la troisième partie de l'ouvrage intitulée « Communauté francophone ? »

[4] Yves Clavaron, « Filiations et affiliations dans les littératures postcoloniales : l'exemple de Salman Rushdie », in Amor Ben Ali, Yves Clavaron, Moncef Khemiri (dir.), *Filiations littéraires aux XIX^e^ siècles et XX^e^ siècles, Revue tunisienne des langues vivantes*, n°21 (numéro spécial), 2016, p. 261.

> héritages et les mythes littéraires, ce qui constitue un des objets de la littérature postcoloniale qui ne cesse de scruter les modèles européens et, pour cela, articule deux héritages, le passé individuel et familial, d'une part, l'histoire de la littérature, d'autre part. L'écriture implique une transmission et l'inscription dans une filiation, même si c'est sur un mode subversif[1].

On note donc grâce à cet exemple que la littérature postcoloniale peut être rapprochée avec profit d'une piste théorique qui, au premier abord, ne semblait pourtant pas l'inclure.

Nous pouvons enfin penser aux recherches menées par Crystel Pinçonnat au sujet des héritiers de l'immigration maghrébine en France et hispanique aux États-Unis. Dans l'ouvrage *Endofiction et fable de soi*, la chercheuse inscrit à son tour sa réflexion dans le sillage du champ d'investigation ouvert par les travaux de Dominique Viart, afin de questionner simultanément les relations biologiques et les héritages littéraires. La notion de « fable de soi » qu'elle se propose de forger s'inspire fortement du récit de filiation : on y retrouve en effet la même tentative intime de restitution de l'histoire familiale et de réappropriation d'un héritage littéraire, ainsi que le refus d'enfermer cette démarche dans « l'éternel carcan des genres[2] ».

- **La pratique intertextuelle, socle de l'élaboration d'une généalogie littéraire**

> Dès l'origine, la littérature est doublement liée à la mémoire. Orale, elle se récite, ses rythmes et ses sonorités sont organisés de manière à s'inscrire longuement dans la tête. Ses contenus eux-mêmes procèdent d'une obligation de mémoire : collectivement, il faut recueillir la geste fondatrice, collecter et enregistrer les hauts faits, les actions éclatantes, une histoire constitutive et constituante. L'origine est là, dans la nécessité absolue de préciser une origine. Ensuite, mais presque simultanément, la littérature, tout en continuant à porter la mémoire du monde et des hommes (ne serait-ce que sous la forme du témoignage), inscrit le mouvement de sa propre mémoire. Même lorsqu'elle s'efforce de couper le cordon qui la relie à la littérature antérieure, qu'elle revendique la transgression radicale ou la plus grande originalité possible (être à soi-même sa propre origine), l'œuvre met en évidence cette mémoire puisqu'aussi bien se séparer de quelque chose, c'est affirmer son existence[3].

Dans la lignée des travaux de Julia Kristeva puis de Gérard Genette, Tiphaine Samoyault décrit l'intérêt littéraire de l'intertextualité qui consiste selon elle à rendre compte du « perpétuel dialogue que [la littérature] tisse avec elle-même[4] ». Elle souligne le caractère ambigu de cette notion en même temps qu'elle affirme d'emblée son importance : si tout texte

---

[1] *Ibid.*, p. 261-262.
[2] « J'ai choisi de m'inspirer de cette recherche pour construire la notion de fable de soi. Ces récits procèdent en effet de façon assez identique tant dans leur tentative de restitution de l'histoire familiale, que dans la réappropriation d'un certain héritage littéraire qui permet de se dire et de se construire. Autre élément commun avec le récit de filiation, les fables de soi défont elles aussi l'éternel carcan des genres. Elles peuvent aussi bien se forger par le biais de la fiction, du témoignage ou de l'autobiographie, voire emprunter des voies assez inattendues qui font éclater la forme narrative traditionnelle. » Crystel Pinçonnat, *Endofiction et fable de soi. Écrire en héritier de l'immigration, op. cit.,* p. 40-41.
[3] Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 55-56.
[4] *Ibid.*, p. 7.

littéraire se présente comme original, il « s'inscrit en même temps dans une généalogie qu'il peut faire plus ou moins apparaître[1]. » Le choix de l'expression « mémoire de la littérature » comme sous-titre de l'ouvrage prend alors tout son sens, cette mémoire jouant d'après Tiphaine Samoyault sur trois niveaux distincts : « la mémoire portée par le texte, la mémoire de l'auteur et la mémoire du lecteur[2]. »

La notion d'intertextualité occupe une place essentielle dans le champ littéraire postcolonial dans la mesure où elle permet d'observer les liens littéraires qui unissent ou qui ont jadis uni des auteurs dont les pays et les cultures ont historiquement entretenu de violents rapports de force. Pour les auteurs de l'ouvrage de référence *The Empire Writes Back*, toute création littéraire issue d'une culture anciennement dominée doit nécessairement avoir recours à des stratégies de subversion face à ses anciens modèles, afin d'en déjouer l'autorité. Cela se produit notamment dans le maniement particulier de la langue, qu'il s'agit d'abord de rejeter, avant de la recomposer ou de la réinventer.

La subversion des modèles canoniques consiste alors à « désécrire », pour ensuite les reconstruire, les textes dits classiques à travers de nouvelles pratiques de lecture. Ashcroft, Griffiths et Tiffin citent l'exemple de la réécriture de *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe (publié en 1719) dans *Foe* (1986) de l'écrivain sud-africain John Maxwell Coetzee[3]. Nous pouvons mentionner un autre exemple emblématique d'intégration et de révision d'une œuvre classique, issu là encore de la littérature caribéenne : *La Tempête*, pièce de William Shakespeare, a fait l'objet de plusieurs réécritures, notamment celle d'Aimé Césaire en 1969 qui en propose une lecture anti-coloniale. En effet, dans *Une tempête* – version de Césaire portant la mention « Adaptation pour un théâtre nègre » –, Caliban et Ariel incarnent respectivement l'esclave noir et le serviteur mulâtre. Face à la soumission du second à l'autorité de Prospero, le premier devient le chantre de la révolte, comme l'illustre son leitmotiv : « reprendre mon île et reconquérir ma liberté[4]. » L'opposition de ces deux personnages peut se lire dans ces deux répliques qu'ils échangent à la première scène du deuxième acte :

> [Ariel à Caliban] : Je sais que tu ne m'estimes guère, mais après tout nous sommes frères, frères dans la souffrance et l'esclavage, frères aussi dans l'espérance. Tous deux nous voulons la liberté, seules nos méthodes diffèrent.

[1] *Ibid*., p. 5.
[2] *Ibid*., p. 111.
[3] Voir « Faire bouger la langue : les stratégies textuelles de l'écriture post-coloniale », chapitre 2 de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond : théorie et pratique des littératures post-coloniales, op. cit*.
[4] Aimé Césaire, *Une tempête*, Acte III, scène 5. D'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 87. Dans la même scène Caliban s'adresse également de la sorte à Prospero : « Ce n'est pas la paix qui m'intéresse, tu le sais bien. C'est d'être libre. Libre, tu m'entends ! »

> [Caliban à Ariel] : Mieux vaut la mort que l'humiliation et l'injustice…D'ailleurs, de toute manière, le dernier mot m'appartiendra… À moins qu'il n'appartienne au néant. Le jour où j'aurai le sentiment que tout est perdu, laisse-moi voler quelques barils de ta poudre infernale, et cette île, mon bien, mon œuvre, du haut de l'empyrée où tu aimes planer, tu la verras sauter dans les airs, avec, je l'espère, Prospero et moi dans les débris. J'espère que tu goûteras le feu d'artifice : ce sera signé Caliban[1].

Bien qu'elles soient indéniablement tissées d'intertexte européen et occidental, les œuvres postcoloniales témoignent donc de la volonté de leurs auteurs qui s'efforcent de « constituer leur propre tradition littéraire[2] ». Pour décrire leur trajectoire d'émancipation vis-à-vis de leurs anciens modèles, Yolaine Parisot énumère en effet trois étapes successives : les littératures postcoloniales entretiennent d'abord un rapport exclusif aux textes européens, puis elles élaborent une littérature endogène avant de s'inscrire enfin dans la littérature mondiale[3]. De son côté, Dominique Chancé s'intéresse en particulier aux pratiques intertextuelles des écrivains de la créolité dont fait partie Patrick Chamoiseau. Elle affirme à ce sujet que c'est vers le conte et les autres modèles de littérature orale, ou encore vers les auteurs du réel merveilleux qu'il faut se tourner pour chercher des influences, parce que « les auteurs ont dessiné le contexte dans lequel ils estimaient devoir être lus, ils ont institué des médiations entre le lecteur et leurs textes, des filtres ou des systèmes de référence[4] » – ce qui laisse entrevoir toute la part de choix volontaire qui réside dans la pratique intertextuelle. Pour Dominique Chancé, cette affiliation explique la forte présence de la tonalité baroque dans la littérature caribéenne francophone. En effet, les intentions des auteurs qu'elle étudie consistent bien souvent à mettre à mal les « cathédrales culturelles de l'Europe » en se livrant « avec prédilection aux explosions, implosions, fragmentations et autres déchiquetages narratifs »[5]. Ce désordre est bien le signe d'une forte remise en question de l'autorité culturelle de l'ancien monde qui a été si longtemps de rigueur. Or, comme l'affirme Dominique Chancé, « il se pourrait que la poétique baroque soit une réponse à ce deuil de l'ordre, à moins qu'elle n'en soit la plus immédiate expression[6]. »

Dans ce dernier temps de notre thèse, l'intertextualité sera donc fréquemment mobilisée car c'est en partie grâce à elle que se construit la famille littéraire, en particulier dans le cas des littératures postcoloniales[7]. Le choix volontaire de certains hypotextes, la mise en

---

[1] *Ibid*, Acte II, scène 1, p. 35 et 38.
[2] Lise Gauvin, Cécile Van den Avenne, Véronique Corinus et Ching Selao (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Paris, ENS Éditions, 2013, p. 8.
[3] Voir l'article de Yolaine Parisot, « Figures d'écrivains caribéens. Autofictions d'auteurs haïtiens ». *Ibid*.
[4] *Ibid.,* p. 175.
[5] Dominique Chancé, *Poétique baroque de la Caraibe*, Paris, Éditions Karthala, 2001. L'ouvrage est consacré à trois textes en particulier : *el Siglo de las luces* d'Alejo Carpentier, *l'Isolé soleil* de Daniel Maximin et *la Case du commandeur* d'Édouard Glissant.
[6] *Ibid.*, p. 11-12.
[7] Nous renvoyons à ce sujet à un article de Myriam Louviot : « L'hybridité, un concept pour aborder les littératures post-coloniales », in Yves Clavaron et Bernard Dieterle (dir.), *Métissages littéraires*, Saint-Étienne,

évidence de quelques références littéraires traduisent une volonté de placer au premier plan de sa généalogie tel ou tel auteur, et ainsi de reconstruire une famille fondée sur des affinités littéraires. Pour cette raison, la métaphore familiale se file aisément :

> La référence à des textes préexistants peut donc fonctionner sur un modèle père-fils […]. Les parents peuvent être assimilés à des hypotextes dans les récits des enfants qui, dans leur hypertexte, visent à subvertir les rapports d'autorité et les conventions et donc à transformer en retour les textes sources[1].

On la retrouve également dans l'essai intitulé *L'auteur en souffrance* dans lequel Dominique Chancé décrit l'auteur antillais comme un orphelin ou un bâtard qui continuerait à revendiquer une filiation désormais impossible :

> Son père symbolique, celui dont il désire continuer le nom et dont il n'ose ou ne peut occuper la place, c'est le conteur. L'écrivain antillais est en deuil de ce père, il sait qu'il n'appartient plus à l'oraliture mais à la littérature, qu'il ne vit plus dans l'univers de l'Habitation mais de la ville[2].

Nous entendons donc bien comment l'intertextualité contribue à la réflexion sur le passage de la généalogie familiale à la généalogie littéraire. Dans cette étude, nous analyserons ainsi les circulations intertextuelles qui existent au sein de notre corpus, en nous penchant notamment sur la place particulière qu'occupe William Faulkner, père de famille paradoxal des autres romanciers – nous pouvons le démontrer pour Gabriel García Márquez et Patrick Chamoiseau, tandis que nous demeurerons sur le mode de l'hypothèse en ce qui concerne Zoé Valdés. Précisons également dès maintenant que de nos quatre auteurs, seul le romancier martiniquais a manifesté de véritables prises de positions idéologiques sur la question de l'influence littéraire et de l'héritage, en particulier pour justifier sa situation vis-à-vis des littératures européennes. En 1988, *l'Éloge de la créolité* co-écrit avec Jean Bernabé et Raphaël Confiant commençait en ces termes : « Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles[3] », ce qui manifestait d'emblée un rejet catégorique de toute affiliation avec les anciennes cultures dominantes. On retrouve un écho de cette résistance dans les premières lignes d'*Écrire en pays dominé*, publié quelques années plus tard : « Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes[4] ? » Nous montrerons donc comment

---

Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005. Myriam Louviot y affirme notamment : « L'intertextualité affichée devient un moyen de revendiquer des appartenances choisies, une famille. Mais aussi de souligner que ce qu'on appelle identité est le résultat de stratégies identitaires, de positionnements (parfois inconscients). Les écrivains postcoloniaux, en revendiquant une famille littéraire dépassant toutes frontières et en ne respectant d'autre critère que leur goût personnel, montrent que la liberté est la grande conquête de l'hybridité. » (p. 493)

[1] Yves Clavaron, « Filiations et affiliations dans les littératures postcoloniales : l'exemple de Salman Rushdie », *op. cit.*, p. 271.

[2] Dominique Chancé, *L'auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992),* PUF, coll. « Écritures francophones », 2000, p. 68.

[3] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.,* p. 13.

[4] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op. cit.,* p. 17.

Patrick Chamoiseau tente de se démarquer de l'héritage européen, même si son cheminement a été celui d'une réconciliation progressive, d'une pacification de la relation. Simultanément, son désir de s'affilier symboliquement à d'autres figures auctoriales de diverses générations – telles que William Faulkner, Édouard Glissant ou encore Gabriel García Márquez – se manifeste souvent dans ses textes, comme nous le verrons.

- **Familles caribéennes : une identité littéraire ancrée dans une écriture spécifique**

En corrélation avec les enjeux d'héritage et d'influence littéraire, nous allons nous intéresser à l'écriture spécifique qu'adoptent les romanciers caribéens. Pour la décrire, plusieurs étiquettes sont en concurrence, notamment celles de « réalisme magique » et de « réel merveilleux ». Depuis les années 1940, en effet, ces deux termes désignent « de manière passionnée et confuse[1] » ce qui ressort de la production latino-américaine. L'auteur cubain Alejo Carpentier, dont le prologue a officiellement donné naissance au *real maravilloso*, a lui-même montré son hésitation entre les deux notions qui expriment communément la façon dont la réalité est perçue par le continent américain[2]. La critique récente s'entend désormais pour proposer la distinction suivante : on parle de *realismo mágico* lorsqu'un événement surnaturel intervient dans un milieu réel et prend le lecteur par surprise au point de le faire douter, l'important résidant moins dans l'ensemble des faits qui sont racontés que dans la manière dont ils sont racontés ; tandis qu'on parle de *real maravilloso* lorsque les personnages adhèrent pleinement aux événements surnaturels qui se produisent sous leurs yeux[3].

Ce sujet nous paraît aussi important que l'investigation intertextuelle parce qu'il s'agit là encore pour les auteurs de choisir avec quelle écriture ils veulent exprimer leur identité et en même temps marquer leur distinction vis-à-vis des anciennes puissances qui les ont dominés – économiquement, mais aussi culturellement. L'émergence d'une écriture spécifique chez les romanciers postcoloniaux correspond en effet à une remise en cause du modèle réaliste hérité de l'Europe : le recours à la magie et au merveilleux permet à ces écrivains de transgresser le canon, d'introduire de la subversion.

---

[1] Victor Bravo, *Magias y maravillas en el continente literario. Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1988, p. 13: « de manera apasionada y confusa ».

[2] Cette hésitation est compréhensible, tant les affirmations d'Alejo Carpentier et celles d'un auteur comme Gabriel García Márquez se recoupent, comme nous allons le voir un peu plus loin.

[3] Nous faisons notamment référence aux travaux de James Arnold et de Charles Scheel ; les thèses récentes d'Elsa Habib et de Marion Labourey, respectivement consacrées au « dialogue des cultures dans la Caraïbe de Gabriel García Márquez » et aux « écritures de l'histoire dans le récit magico-réaliste des Amériques » ont également établi des définitions analogues.

Pour étudier cela, nous pouvons nous appuyer sur un constat qu'a pu faire Milan Kundera à propos de la littérature romanesque du XX^e^ siècle qui naît hors des frontières européennes – d'abord en Amérique du Nord, puis en Amérique Latine et aux Caraïbes. Dans ses *Testaments trahis*, le romancier et essayiste tchèque s'attèle en effet à la caractérisation de ce qu'il appelle le « roman d'au-dessous du trente-cinquième parallèle » ou « roman du Sud » et qu'il définit comme « une nouvelle grande culture romanesque caractérisée par un extraordinaire sens du réel lié à une imagination débridée qui franchit toutes les règles de la vraisemblance[1]. » À propos de ces nouveaux romans, il évoque également une « imagination foisonnante » qui « semble enracinée dans la culture très spécifique du Sud ; par exemple, dans sa littérature orale, toujours vivante (Chamoiseau se réclamant des conteurs créoles) ou, dans le cas de l'Amérique latine, comme aime le rappeler Fuentes, dans son baroque, plus exubérant, plus « fou » que celui de l'Europe[2] ».

En écrivant cette nouvelle page de l'histoire mondiale du roman, Kundera affirme qu'elle s'ancre dans la pratique narrative du *realismo mágico* et du *real maravilloso*[3], qu'il distingue du style européen. Néanmoins, un peu plus loin dans l'essai, il restitue la relation de filiation de ce roman du Sud avec le modèle romanesque européen :

> Les romans créés au-dessous du trente-cinquième parallèle, quoique un peu étrangers au goût européen, sont le prolongement de l'histoire du roman européen, de sa forme, de son esprit, et sont même étonnamment proches de ses sources premières ; nulle part ailleurs la vieille sève rabelaisienne ne coule aujourd'hui si joyeusement que dans les œuvres de ces romanciers non-européens[4].

Yves Clavaron reprend cette idée en affirmant que ce roman-fils, « sans renoncer au canon réaliste, intègre les codes du mystère et du surnaturel, excédant ainsi les normes du roman européen du XIX^e^ siècle[5]. » Le rapport à l'Europe se présente donc comme une relation ambiguë, faite à la fois de reconnaissance et de rejet. La contestation de l'héritage européen est cependant bien réelle : elle réside là encore dans la dimension subversive de l'écriture choisie – au sens d'une écriture qui déborde, dépasse, perturbe la norme.

Ainsi pouvons-nous interpréter le regard porté sur le réel, le fait de ne pas adhérer totalement à la norme rationnelle européenne : c'est le point commun le plus flagrant du *realismo mágico* et du *real maravilloso*. En effet, lorsqu'Alejo Carpentier évoque pour la

[1] Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 42.
[2] *Ibid*., p. 42-43.
[3] Yves Clavaron commente cette définition de Kundera en ces termes : « Le roman correspondrait avant tout ici à un mode narratif caractérisé par une exubérance américaniste, accueillant le surnaturel sans renoncer à tenir un discours réaliste. » *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 9.
[4] Milan Kundera, *Les testaments trahis, op. cit*., p. 43-44.
[5] Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial, op. cit*., p. 9.

première fois le *real maravilloso* dans le prologue d'*El reino de este mundo*, ce qu'il baptise de la sorte est moins une esthétique littéraire qu'une dimension – à ses yeux – essentielle de la réalité des Amériques, que l'auteur a d'abord observée lors d'un voyage en Haïti en 1943, puis qu'il a étendue à l'ensemble du continent[1]. Un peu plus loin, Carpentier précise encore deux choses : pour ressentir et admettre ce *maravilloso* typiquement américain, il faut d'abord l'accepter, y adhérer par la croyance et la foi ; il affirme ensuite que ce *real maravilloso* n'arrive pas occasionnellement, mais qu'il est au contraire perceptible dans la vie quotidienne[2].

Or, nous retrouvons justement ces deux idées dans les propos de Gabriel García Márquez concernant la réalité caribéenne, notamment dans *El olor de la guayaba* et dans un article intitulé « Fantasía y creación artística en América Latina y en el Caribe[3] ». En effet, le romancier colombien – que la critique, depuis *Cien años de soledad*, a érigé en figure centrale du *realismo mágico* – explique que les notions de « fantaisie » et d'« imagination » n'ont guère de sens en Amérique Latine et aux Caraïbes, car il s'agit moins pour les auteurs d'inventer une nouvelle réalité que de rendre crédible celle que chacun peut justement observer au quotidien. On retrouve donc l'idée déjà formulée par Carpentier selon laquelle la réalité elle-même serait déjà *maravillosa*, indépendamment de l'esthétique littéraire. García Márquez insiste bien sur ce point : « Je suis né et j'ai grandi dans les Caraïbes. J'en connais chaque pays, chaque île, et c'est sans doute de là que vient cette frustration : jamais je n'ai vécu ni n'ai pu faire quelque chose qui fût plus étonnant que la réalité[4]. » L'auteur se dit donc contraint de reconnaître que « la réalité est meilleur écrivain que nous. Notre destin, et peut-

[1] Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* [1949], Barcelona, Seix Barral, 2007, p. 9-10 : « A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en la vida de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente […]. » / *Le royaume de ce monde*, traduit par René L. F. Durand, Paris, Gallimard, 1954. Le prologue n'apparaissant pas dans l'édition française, nous traduisons : « Je rencontrais le réel merveilleux à chaque pas. Cependant, je pensais ensuite que cette présence avérée du réel merveilleux n'était pas l'unique privilège de Haïti, mais bien le patrimoine de l'Amérique toute entière, dans laquelle on n'a pas fini d'établir, par exemple, le comptage de cosmogonies. Le réel merveilleux se rencontre à chaque pas dans la vie des hommes qui ont inscrit les dates importantes de l'histoire du Continent. »

[2] À l'origine de la conception du *real maravilloso*, il y a d'abord chez Alejo Carpentier un intérêt fort pour les mythes, croyances, contes et légendes qui façonnent la culture afro-cubaine. Pour une étude du cheminement « de l'art vernaculaire au merveilleux », voir Michèle Guicharnaud-Tollis, « Carpentier entre La Havane et Paris : l'Américanité en questions (1923-1939) », in Fabrice Parisot (dir.), *Alejo Carpentier à l'aube du XXIe siècl*e, Paris, L'Harmattan, 2012.

[3] Gabriel García Márquez, « Fantasía y creación artística en América Latina y en el Caribe » in *Voces : Arte y literatura*, San Francisco, California, Marzo de 1998, n°2 (article non paginé).

[4] *Ibid.* « Yo nací y crecí en el Caribe. Lo conozco país por país, isla por isla, y tal vez de allí provenga mi frustración de que nunca se me ha ocurrido nada ni he podido hacer nada que sea mas asombroso que la realidad. » Nous traduisons dans le corps du texte.

être notre gloire, consiste à essayer de l'imiter avec humilité, du mieux que possible[1]. » Revenant sur ces affirmations dans *El olor de la guayaba*, le romancier colombien affirme à nouveau que c'est la fantaisie qui est un instrument de la réalité, et non l'inverse. Comme Carpentier, il évoque également la foi comme condition nécessaire pour ressentir cette particularité de la réalité caribéenne :

> Je crois que le monde caraïbe m'a appris à porter un autre regard sur la réalité, à accepter les éléments naturels comme faisant partie de notre vie quotidienne. […] La synthèse humaine et les contrastes qu'il y a dans les Caraïbes n'existent nulle part ailleurs dans le monde[2].

L'écriture spécifique choisie est donc bien le reflet d'une identité culturelle et littéraire qui s'explore : dans le cas des auteurs de notre corpus, nous verrons qu'elle atteste de la recherche d'« un réalisme d'un autre type, pleinement à la mesure du réel caribéen[3]. » En ce sens, la littérature caribéenne s'inscrit bien dans le mouvement général de l'histoire de la littérature tel que le conçoit Pascale Casanova, lorsqu'elle affirme que

> L'espace littéraire n'est pas une structure immuable, figée une fois pour toutes dans ses hiérarchies et ses relations univoques de domination. Même si la répartition inégale des ressources littéraires induit des formes de domination durables, il est le lieu de luttes incessantes, de contestations de l'autorité et de la légitimité, de rébellions, d'insoumissions et même de révolutions littéraires qui parviennent à modifier les rapports de force et à bouleverser les hiérarchies. En ce sens, la seule histoire réelle de la littérature est celle des révoltes spécifiques, des coups de force, des manifestes, des inventions de formes et de langues, de toutes les subversions de l'ordre littéraire qui peu à peu « font » la littérature et l'univers littéraire[4].

Dans cette dernière partie consacrée au renouvellement du motif familial, nous nous intéresserons donc tout d'abord à la question de « l'auteur en fils », c'est-à-dire aux relations que ce dernier entretient avec ses ascendants littéraires. De ce fait, nous questionnerons aussi bien les choix d'affiliations de chaque romancier que les stratégies d'écriture auxquelles chacun a recours pour déjouer l'autorité de certains « pères » et se placer comme il l'entend dans une généalogie littéraire élective.

Nous analyserons ensuite la posture inverse, qui est celle de « l'auteur en père ». Dans un second chapitre, en effet, nous nous intéresserons à la façon dont les romanciers s'imposent également comme les créateurs et démiurges de leur univers romanesque ainsi que des

---

[1] *Ibid.* « […] la realidad es mejor escritor que nosotros. Nuestro destino, y tal vez nuestra gloria, es tratar de imitarla con humildad, y lo mejor que no sea posible. » Nous traduisons dans le corps du texte.
[2] Gabriel García Márquez, *Une odeur de goyave, op. cit*., p. 71 / *El olor de la guayaba, op. cit*., p. 74 : « Yo creo que el Caribe me enseñó a ver la realidad de otra manera, a aceptar los elementos sobrenaturales como algo que forma parte de nuestra vida cotidiana. […] La síntesis humana y los contrastes que hay en el Caribe no se ven en otro lugar del mundo. »
[3] Marion Labourey, « La confrontation des romans magico-réalistes caribéens avec le réalisme des canons littéraires occidentaux : vers l'élaboration d'un autre réalisme ? » in *Revue de littérature comparée*, n°364, octobre-décembre, 2017/4, p. 446.
[4] Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres* [1999], Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 253.

généalogies familiales qui s'y trouvent. En cela, leurs textes sont susceptibles de contribuer à deux créations spécifiques. D'une part, ils participent à l'émergence d'un nouveau récit de fondation typiquement caribéen, réécrivant et adaptant la tradition occidentale. D'autre part, nous en ferons le support de l'élaboration d'une nouvelle étiquette théorique permettant de rendre compte de ce que nous proposons d'appeler le « roman des familles caribéennes » ; nous montrerons comment cette étiquette dialogue avec certaines propositions déjà existantes et nous proposerons un certain nombre de critères à partir de notre corpus.

Chapitre 1 : L'auteur en « fils »

Dans ce premier chapitre, il s'agira d'analyser les différentes postures de « fils » dans lesquelles se placent nos auteurs. Sont-ils les dignes fils d'un père littéraire, des fils émancipés ou encore des fils de personne ? Ces étiquettes familiales illustrent autant de comportements et de stratégies d'écriture face à un héritage littéraire que chacun peut revendiquer ou au contraire rejeter. En outre, la question prend une importance toute particulière dans le contexte des littératures caribéennes postcoloniales, car celles-ci entretiennent une relation complexe avec les notions d'héritage et de transmission ; de même que les enjeux de race et d'ancêtres y sont cruciaux, le rapport aux modèles littéraires européens et occidentaux ne va pas de soi. Quel est donc le positionnement des auteurs de notre corpus romanesque face à l'autorité littéraire exercée par leurs anciens dominants ? Se reconnaissent-ils comme les dépositaires d'un héritage riche et divers, assument-ils leur inscription dans une généalogie littéraire à la fois caribéenne et mondiale ? Enfin, quelles stratégies d'appropriation et de différenciation ont-ils pu mettre en place afin d'affirmer leur identité individuelle à l'intérieur de cette grande famille ?

Parmi les raisons susceptibles de pousser les auteurs caribéens à refuser d'assumer certaines affiliations littéraires, se trouve en premier lieu la crainte de subir une nouvelle domination. Dans une conférence prononcée au Québec en 1972, consacrée au « problème de la culture en pays colonial[1] », Aimé Césaire déplore en effet la dégradation de la culture antillaise en simple folklore et dénonce son remplacement par une autre culture, celle du colonisateur, dont il dénonce l'authenticité. Cette position est résumée par l'affirmation suivante : « La vraie culture, qui est vie et création, est remplacée par une sous-culture, qui peut se définir comme consommation de la culture des autres, ou de l'autre, c'est-à-dire du maître[2]. » Césaire va plus loin dans son accusation : pour lui, cette situation explique que le sentiment majeur caractéristique de la psychologie de l'homme antillais soit « le sentiment poignant d'un manque, d'un non-accomplissement de soi, bref d'une immense frustration[3]. »

[1] Aimé Césaire, « Société et littérature dans les Antilles », *Études littéraires*, vol. 6, n°1, 1973, p. 9. Retranscription d'une conférence prononcée le mardi 11 avril 1972 à l'Université Laval, Québec. Disponible à l'adresse suivante (consultation le 5/11/2019) : http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1973/v6/n1/500264ar.pdf. Notons que le choix de l'expression « pays colonial » est bien volontaire sous la plume de Césaire – « parce que je tiens la Martinique pour un pays colonial », précise-t-il. (*Ibid.*)
[2] *Ibid.*, p. 14.
[3] *Ibid*.

Pour lutter contre l'aliénation, il préconise alors l'engagement de la littérature antillaise dans une « démarche de prospection et de récupération de l'être[1] ».

Cette exhortation d'Aimé Césaire entre fortement en résonance avec les préoccupations des écrivains postcoloniaux. Dans le contexte caribéen, Dominique Chancé décrit effectivement une prise de conscience engageant une réflexion sur l'héritage culturel et sur la relation des intellectuels à « l'ancien monde » :

> S'interrogeant sur ce qui pourrait faire référence pour elles, ce qui pourrait donner repère et valeur, dans leur contexte singulier, les Caraïbes ne cessent de se remettre en perspective, et de retourner dans tous les sens l'héritage de l'ancien monde. On peut, ainsi, se demander si le Nouveau Monde est le creuset d'une loi nouvelle ou s'il est condamné à n'être que le lieu où la loi de l'ancien monde dérive, se pervertit[2].

Il faut néanmoins noter que l'attitude des auteurs vis-à-vis de cet héritage complexe à assumer est susceptible d'évoluer au cours de leur carrière littéraire. Prenons l'exemple de Patrick Chamoiseau et rappelons que nous avons cité quelques pages plus haut l'affirmation à valeur programmatique qui ouvre l'*Éloge de la créolité* : en 1988, dans un élan d'engagement conforme à celui que préconisait Césaire dans son discours de 1972, le premier geste des trois auteurs consistait à marquer une rupture nette avec les anciens dominants, afin d'abandonner définitivement « le filtre des valeurs occidentales[3] ». Cependant, Chamoiseau s'est progressivement réconcilié avec la partie européenne de son héritage. Comme le suggère Jean-Louis Cornille, son souci de différenciation a été finalement remplacé par « un espace pacifié d'influences réciproques[4] », c'est-à-dire une conception plus positive de l'influence et de la transmission littéraire. Ce critique, qui était déjà l'auteur d'un essai au titre révélateur – *Chamoiseau… fils*, publié en 2014 – insiste sur les modalités de cette réconciliation, qu'il distingue bien d'une nouvelle assimilation :

> Au modèle généalogique et médical de l'influenza, qui s'exerce en sens unique, s'oppose dès lors un modèle viral, qui procède par réciprocité, échange et réversibilité : contagion et contamination. Il ne s'agit donc pas de renverser simplement le modèle patrimonial, en posant un système contraire allant lui aussi en sens unique, mais d'ouvrir les textes à leurs branchements divers, dans une logique de la parité plutôt que dans celle de la paternité (voire même de la parisianité)[5].

Filant la métaphore médicale de la contagion, ce passage montre effectivement que Chamoiseau renonce à une certaine vision de l'héritage et qu'il lui substitue la potentialité d'un modèle plus horizontal, dont le maître-mot est la réciprocité. Il n'en demeure pas moins que la résistance contre l'influence européenne et occidentale telle qu'elle s'exprimait dans

[1] *Ibid*, p. 18.
[2] Dominique Chancé, *Poétique baroque de la Caraïbe, op. cit*., p. 10.
[3] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit*., p. 14.
[4] Jean-Louis Cornille, « Chamoiseau : et après ? » in Pierre Soubias, Catherine Mazauric, Marie-José Fourtanier, Guy Larroux et Delphine Rumeau (dir.), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, p. 329.
[5] *Ibid*.

les premiers essais n'est plus d'actualité dans les prises de position plus récentes de cet écrivain martiniquais.

Dans ce parcours consacré à l'auteur en fils, nous commencerons donc par creuser le rapport que chacun de nos romanciers entretient avec son héritage littéraire et culturel, en nous penchant d'abord sur la présence avérée de sources occidentales et européennes, ainsi que sur le traitement dont ces influences font l'objet et la façon dont elles peuvent faire l'objet d'une réappropriation. Nous étudierons ensuite les différentes circulations intertextuelles qui existent au sein de notre corpus romanesque : en plus des divers héritages proprement caribéens qu'ils ont en commun, nous tenterons alors de montrer que les auteurs élaborent une sorte de bibliothèque idéale partagée dans laquelle William Faulkner se détache comme l'un des visages d'ancêtres communs.

I. Fille et fils de ? Le rapport complexe à l'héritage européen et occidental

Notre corpus témoigne indéniablement d'une présence culturelle à la fois européenne et occidentale. Qu'il s'agisse de la mention de certains écrivains, de la description d'une bibliothèque ou de l'apparition de titres d'ouvrages lus par les personnages, ces références attestent de l'influence – ou du moins de l'existence – de cet horizon culturel dans le parcours littéraire de nos quatre auteurs.

A. L'ancien monde, une source d'inspiration indéniable…

Commençons donc par une sélection de références qui attestent d'une présence parfois ténue mais certaine de cette culture européenne et occidentale. Celle-ci se rend visible la plupart du temps par petites touches, suggérée comme en passant, comme l'illustrent les exemples que nous proposons ici.

Sa manifestation peut tout d'abord se faire sous la forme d'une simple mention ou d'un détail allusif. C'est le cas au chapitre 32 de *La eternidad del instante*, lorsque le héros compare la femme afghane qui le soigne à Faizabad au personnage d'Aziyadé dans le roman éponyme de Pierre Loti[1]. C'est également ce que nous relevons dans *Texaco*, lorsque l'image

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.*, p. 318-319 : « Bien des années plus tard, tandis que Maximiliano mémorisait ce bref et impressionnant épisode de son interminable voyage, il voulut la rebaptiser du nom

du joueur de flûte de Hamelin, héros d'une légende allemande diffusée en France par les frères Grimm, est utilisée pour décrire la fascination collective suscitée par Pory-Papy, un conseiller municipal populaire de Saint-Pierre. Bien que le titre exact du conte ne soit pas cité, la référence est explicite, comme le suggère ce commentaire : « On aurait dit le bougre magicien des contes, qui au son d'un pipeau mena hors d'un village une semaille de rats[1]. » Dans les premières pages du roman de Chamoiseau, on trouve également une référence toute aussi transparente aux *Misérables* de Victor Hugo, lorsque Marie-Sophie décrit les stratégies littéraires qu'emploie le Haïtien Ti-Cirique pour susciter la compassion du maire de Fort-de-France – qui est alors Aimé Césaire – au sujet d'une de ses voisines :

> La vie de Sonore ne lui paraissant pas très noble, notre scribe lui avait sédimenté autour de chaque demande un récit de vie misérable copié dans un roman de Victor Hugo. Les enfants de Sonore, pas vraiment présentables à son sens ni leur nombre civilisé, il les y avait transformés en trois anges sans père empoisonnés quotidiennement par le lait d'une mamelle en chômage[2].

Le choix d'un écrivain français connu pour son engagement apparaît ici comme un premier indice du juste milieu qu'il est possible de trouver entre la résistance radicale à l'autorité littéraire des anciens dominants et l'acceptation de certains auteurs comme pères – ou pairs.

La présence effective de la culture européenne et occidentale se fait également au moyen de quelques personnages décrits comme des lecteurs. Toujours dans le roman de Patrick Chamoiseau, nous pouvons penser à Monsieur Gros-Joseph, un personnage qui possède une bibliothèque bien fournie dans laquelle Montaigne fait figure de favori ; il présente en effet cet auteur à Marie-Sophie comme un « vieux-blanc » qui s'est exilé du monde pour lire des livres anciens qu'il commentait « en remplissant leur marge, parlant de lui, de ses humeurs, du cœur, de l'homme, de la mort, de tout sous toutes coutures »[3]. De son côté, l'héroïne énumère au Christ-urbaniste les quatre volumes – majoritairement des classiques de la littérature française – qui lui ont été légués par son ancien maître, ce qui est l'occasion d'en faire une présentation enthousiaste :

> Un Montaigne, bien sûr, que je crois entendre murmurer dans son château glacial ; l'Alice, de Lewis Caroll, qui va en toute merveille comme un vrai conte créole ; les Fables de monsieur de La Fontaine, où écrire semble facile, et, bien sûr, un Rabelais dont monsieur Gros-Joseph abhorrait la bacchanale langagière[4].

---

d'Aziyadé, comme l'héroïne du roman de Pierre Loti, tant apprécié par les prostituées françaises du quartier de Colón. » / *La eternidad del instante, op. cit.*, p. 303 : « Muchos años más tarde, mientras Maximiliano memorizaba este corto, pero impresionante episodio de su interminable viaje, quiso rebautizarla con el nombre de Aziyadé, igual que la heroína de la novela de Pierre Loti, cuyas obras apreciaban las prostitutas afrancesadas del barrio de Colón. »

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 130.
[2] *Ibid.*, p. 28.
[3] *Ibid.*, p. 278.
[4] *Ibid*., p. 288.

Le commentaire qui accompagne chaque titre mentionné est la preuve d'une appropriation personnelle de ces lectures, de la relation intime que Marie-Sophie entretient d'emblée avec ces quelques auteurs – et qui reflète peut-être l'attachement particulier de Patrick Chamoiseau à ces différentes figures de la littérature française et anglaise.

Dans *Sartoris*, la description du bureau du vieux Bayard est également l'occasion pour le narrateur d'évoquer la bibliothèque personnelle de ce personnage. On découvre alors que seul l'écrivain français Alexandre Dumas fait l'objet d'une lecture assidue de sa part, ce qui correspond assez bien aux informations dont nous disposons concernant sa psychologie – les romans de cape et d'épée contribuant sans doute à merveille à entretenir les sentiments de nostalgie qu'il nourrit à l'égard de l'idéal chevaleresque du vieux Sud[1]. Dumas excepté, la lecture n'est guère pratiquée dans le foyer des Sartoris ; les deux principaux personnages de lecteurs sont en fait Horace et Narcissa Benbow. Parmi les lectures de cette dernière, que commente et critique son frère, on peut citer Shakespeare, le romancier anglais Arlen ainsi que deux auteurs américains, Sabatini et Dreiser – des choix littéraires tout à fait conformes aux références et au goût des lecteurs contemporains de Faulkner. Davantage développées par le narrateur, les lectures d'Horace sont quant à elles révélatrices de sa personnalité. En effet, il s'agit essentiellement des textes emblématiques de la poésie romantique anglaise, avec notamment une référence précise à l'*Ode sur une urne grecque* de John Keats. Plus ancienne et toute aussi évocatrice des sentiments profonds du frère et de la sœur, notamment de leurs penchants incestueux, nous pouvons enfin évoquer leur bonne connaissance mutuelle du *Paradis perdu* de John Milton, dont Horace cite plusieurs passages sans avoir besoin d'en préciser la source à Narcissa[2].

Ces premiers exemples suggèrent déjà combien le choix des auteurs mentionnés, la liste des livres lus par les personnages contribuent à façonner leur psychologie tout en attestant de la culture littéraire des auteurs eux-mêmes ainsi que de leur affiliation à une généalogie culturelle, majoritairement européenne et occidentale. Néanmoins, il existe encore d'autres moyens de procéder : le travail de l'onomastique, par exemple, construit lui aussi un réseau de références partagées et révèle diverses affiliations – aussi bien de son personnage que de son créateur. Dans *Sartoris*, par exemple, plusieurs remarques peuvent être faites sur le choix des noms des personnages : le patronyme Benbow est peut-être un emprunt à *l'Île au trésor* de

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 33 : « il y avait là tout Dumas : c'était l'unique lecture de Bayard ; il lisait tous les volumes l'un après l'autre, dans l'ordre ; il y en avait toujours un sur sa table de nuit […]. » / *Sartoris, op. cit*., p. 44 : « […] all Dumas was there, and the steady progression of the volumes now constituted Bayard's entire reading, and one volume lay always on the night table beside his bed […]. »

[2] *Ibid.*, p. 158 : « [Narcissa] reconnut la chute vertigineuse et grandiloquente des archanges de Milton » / *Ibid.*, p. 147 : « […] she knew to be Milton's archangels in their sonorous plunging ruin. »

Robert L. Stevenson[1], un roman d'aventures que Faulkner a lu et apprécié ; le nom de Sartoris fait quant à lui probablement référence au *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle, comme le suggère Frederick M. Burelbach[2]. Ce critique rappelle également que le prénom Bayard se rattache très certainement à la tradition médiévale ; il peut notamment faire référence à Pierre Terrail, Seigneur de Bayard (vers 1473-1524), surnommé le chevalier sans peur et sans reproche. En outre, Bayard est aussi le nom du cheval donné par Charlemagne aux quatre fils d'Aymon, qu'on retrouve notamment dans les légendes de Roland racontées par l'Arioste et le Tasse. Tout comme la lecture des romans de Dumas pour le grand-père (Bayard II), le schéma de filiation proposé ici par l'onomastique traduit bien les obsessions que nourrit le petit-fils (Bayard III) à l'égard d'un héroïsme chevaleresque désormais disparu ; plus largement, l'intégration dans cette tradition médiévale renforce l'impression d'anachronisme et contribue à expliquer l'incapacité des Sartoris à renoncer à des valeurs pourtant révolues et à s'adapter à leur époque.

Certaines références littéraires demeurent cependant implicites, ou d'ordre hypothétique. C'est en particulier ce qui se produit lorsque le lecteur est influencé par une ressemblance ou une analogie qui relève parfois davantage de sa subjectivité et de sa culture personnelle plutôt que d'une éventuelle référence volontaire introduite par l'auteur ; ce dernier peut d'ailleurs agir inconsciemment et projeter dans son texte un réseau de filiations sans l'avoir explicitement décidé. C'est peut-être le cas dans *Cien años de soledad*, où plusieurs critiques dont Caroline Lepage ont signalé que bien que l'auteur ne se soit pas exprimé sur une éventuelle lecture de Dante, les neuf générations de Buendía qui figurent dans le roman à partir du XVI[e] siècle peuvent être systématiquement associés aux neuf cercles de l'enfer dans la *Divine Comédie*[3]. De la même façon, chez Faulkner, la critique Constance Hill Hall[4] propose une analyse de la ressemblance d'Horace avec plusieurs figures littéraires romantiques, notamment Lord Byron, poète qui n'est pas cité dans *Sartoris*. Cette brève remarque est ainsi l'occasion de rappeler combien chaque lecteur averti investit son propre héritage et sa culture personnelle dans son appréhension d'un univers romanesque, et combien

[1] Dans ce roman, l'auberge du père de Jim Hawkins s'appelle en effet « l'Amiral-Benbow ».
[2] Nos remarques concernant l'onomastique dans *Sartoris* s'appuient principalement sur un article de Frederick M. Burelbach, « Two Family Names : Faulkner and Sartoris », *Literary Onomastics Studies*, vol. 4, art. 8, 1977. Disponible à l'adresse suivante, consulté le 10/11/2019 : https://digitalcommons.brockport.edu/los/vol4/iss1/8.
[3] Caroline Lepage, *L'univers de Gabriel García Márquez, op. cit*. Dans le chapitre 5, intitulé « *Cien años de soledad* et le retour au point de départ : l'utopie marquézienne de l'enfance éternelle », Caroline Lepage met en évidence neuf moments de la généalogie Buendía pour faire le parallèle avec l'enfer dantesque.
[4] Constance Hill Hall, *Incest in Faulkner. A metaphor for the Fall* [1983], Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1986. Dans le chapitre II consacré à *Flags in the Dust*, la critique analyse le personnage d'Horace en le comparant à d'autres personnalités obsédées par l'inceste, dont Lord Byron.

l'organisation de tout le réseau de références peut excéder les intentions qu'a réellement l'auteur au moment de la création.

Arrêtons-nous, pour conclure ce point, sur une référence partagée par trois de nos auteurs, bien qu'elle ne soit pas rendue visible de la même façon dans leur roman : il s'agit de la présence de Rabelais – qui se manifeste par la description de la lecture de ses livres dans *Texaco* et dans *La eternidad del instante*, et qui est perceptible à travers le portrait physique et moral de certains personnages dans *Cien años de soledad*. Dans les deux premiers romans cités, en effet, Rabelais apparaît par l'intermédiaire de la lecture qu'en fait un personnage. De même que Mo Ying, dans son enfance, « li[t] en français *Gargantua* et *Pantagruel* et ri[t] à chaque page[1] », Marie-Sophie affirme : « J'aime à lire mon Rabelais, je n'y comprends pas grand chose mais son langage bizarre me rappelle les phrases étranges de mon cher Esternome pris entre son envie de bien parler français et son créole des mornes[2]. »

Que ce soit chez Zoé Valdés ou chez Patrick Chamoiseau, on peut souligner la connotation affective qui accompagne la mention de cet auteur. Dans *Texaco* en particulier, la sensibilité dont fait preuve Marie-Sophie dans son approche de la langue de Rabelais rappelle simultanément un aspect de la langue que construit Chamoiseau lui-même, mêlant l'écrit et l'oral, le français et le créole, l'érudit et le trivial. Cette analogie donne lieu à quelques passages qui attestent d'un débordement verbal qu'on peut qualifier de « rabelaisien », notamment lorsque la narratrice se remémore des joutes verbales au cours desquelles se mêlent les trouvailles langagières les plus diverses. Parmi les exemples les plus savoureux, citons les conflits qui opposent Marie-Sophie à son ennemi, le « béké des pétroles », maître des lieux à Texaco :

> Nous échangeâmes durant un temps sans temps, des millions d'injuriades. Il me criait Bôbô, Kanaille, La-peau-sale, Chienne-dalot, Vagabonne, Coucoune-santi-fré, Fourmis-cimetière, Bourrique, Femme-folle, Prêl-zombi, Solsouris, Calamité publique, Manawa, Capital-cochonnerie, Biberon de chaude-pisse, Crasse-dalot-sans-balai […]. Moi je le criais Mabouya-sans-soleil, Chemise-de-nuit mouillée, Isalope-sans-église, Coco-sale, Patate-blême-six-semaines, La-peau-manioc-gragé, Ababa, Sauce-mapian, Ti-bouton agaçant, Agoulou-grand-fale, Alabébétoum, Enfant-de-la-patrie, La-crasse-farine[3] […].

Bien davantage que la haine ressentie vis-à-vis de son adversaire, c'est le goût de l'héroïne pour un français imagé et coloré, construit à sa façon et tout à fait emblématique de l'oraliture

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 83 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 80 : « Mo Ying leía en francés *Gargantua* y *Pantagruel* ; reía en cada pasaje. »
[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 289.
[3] *Ibid*., p. 396.

chère à Chamoiseau, qui transparaît dans ce passage. Marie-Sophie l'affirme d'ailleurs elle-même : « Je prenais un tel plaisir à l'injurier que des fois il n'en croyait pas ses oreilles[1]. »

Dans le roman de García Márquez, en revanche, nulle référence explicite à Rabelais n'apparaît : c'est dans le goût du romancier colombien pour le protéiforme ainsi qu'à travers l'élaboration de certains personnages qui incarnent eux-mêmes l'excès et le débordement qu'on peut déceler une possible référence. Au milieu de la généalogie Buendía, se distingue en effet Aureliano Segundo, joyeux colosse qui ressemble par certains aspects aux géants rabelaisiens ; membre le plus épicurien de la famille, il organise des combats de mangeaille et y rencontre l'Éléphante, une femme obèse et magnifique qui se goinfre avec les meilleures manières du monde et le bat à plate couture lors d'un duel à table, grâce à son mental d'acier et à sa parfaite tranquillité d'esprit – des qualités morales qui rappellent peut-être la sagesse d'un Gargantua ou d'un Pantagruel. La femme d'Aureliano Segundo, Fernanda, une bigote revêche et collée-montée, incarne quant à elle le débordement verbal, ce qui fait écho à l'exemple que nous avons pris dans *Texaco* : pendant la période du déluge, en effet, elle se plaint sans interruption pendant un jour entier – ce qui se traduit par une litanie de trois pages entières dans le roman. Ainsi, bien que cette référence rabelaisienne ne soit pas explicitée par García Márquez, nous pouvons considérer qu'elle atteste tout de même d'une connaissance culturelle partagée avec les deux autres romanciers et que cela contribue au verdict : les auteurs caribéens partagent bel et bien un héritage commun ainsi qu'un goût avéré pour une langue française vivante, prolixe et variée.

En fin de compte, qu'elles se manifestent sous forme de bibliothèques ou de titres de livres, de noms d'auteurs ou de quelques indices plus cachés, les traces de la culture littéraire européenne et occidentale ne manquent pas dans ces quatre romans, ce qui atteste de l'affiliation effective de nos auteurs caribéens avec certaines figures littéraires appartenant à l'ancien monde ; c'est là le signe de leur reconnaissance et de leur acceptation de leur position de fille et fils spirituels.

B. … Mais dont la réception fait l'objet de stratégies de réappropriation

Ce que ce que nous appelons « réception » dans le titre ci-dessus désigne précisément l'attitude des romanciers face à l'héritage de l'ancien monde. Les pages qui précèdent ayant

[1] *Ibid.*

permis de confirmer la présence de la culture européenne et occidentale dans les quatre romans, nous pouvons à présent nous poser la question suivante : lorsqu'un de nos romanciers reconnaît sa dette et assume une part d'influence, cela signifie-t-il pour autant qu'il se contente d'ingérer, sans le contester ni le modifier, un héritage culturel ? Bien au contraire, nous allons voir que l'appropriation fait pleinement partie de la stratégie menée par les auteurs caribéens. Nous étudierons en effet la façon dont les différentes sources d'inspiration dont attestent les quatre romans peuvent faire l'objet de réécritures et de déformations – des gestes qui traduisent une volonté de se différencier de la référence initiale, tout en l'absorbant et en la subvertissant, de manière à la rendre sienne. C'est donc une réflexion sur le travail singulier d'appropriation des romanciers caribéens que nous allons à présent proposer.

1. Recevoir en déformant : la mise en place d'un jeu ludique avec le canon

Pour ce faire, un détour par la théorie postcoloniale s'impose à nouveau ; les références critiques que nous évoquerons à présent ne distinguent pas systématiquement la production romanesque caribéenne de l'ensemble de la littérature postcoloniale, mais elles s'avèrent tout à fait appropriées pour réfléchir à la situation de cet espace culturel.

Dans un chapitre de l'ouvrage *Penser le postcolonial. Une introduction critique,* dirigé par Neil Lazarus, John Marx énumère les trois types de relation qui existent entre le canon littéraire occidental et la littérature postcoloniale. Tout d'abord, cette dernière, dans un souci de démarcation, se comporte comme « l'antithèse du canon littéraire occidental » qu'elle est censée « *répudier* »[1] ; cependant, précise John Marx, il subsiste toujours une trace du lien antérieur, car les écrivains ont du mal à rompre totalement avec le passé impérial. Ensuite, un deuxième type de relation est évoqué, compatible avec le premier : la littérature postcoloniale ne doit plus rejeter, mais réviser les textes appartenant au canon, réexaminer toute la culture littéraire, se livrer à des actes de réécriture et de « désécriture[2] ». Enfin, John Marx décrit l'émergence d'un canon multiculturel dès lors que la littérature postcoloniale définit elle-même de plus en plus « une nouvelle espèce de canon[3] » et contribue simultanément à corriger les représentations historiques, géographiques et culturelles fantasmées et primitivistes qui sévissaient dans certaines œuvres produites en Occident. Une évolution significative a donc eu lieu : « L'autorité interdisciplinaire acquise par la littérature postcoloniale dans l'identification et la réfutation de ce savoir fantaisiste lui a permis

[1] John Marx, « Littérature postcoloniale et canon littéraire occidental » in Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, trad. M. Groulez, Ch. Jaquet, H. Quiniou, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 157.
[2] *Ibid.*, p. 165.
[3] *Ibid*., p. 160.

d'exercer une certaine influence sur le canon[1] ». Sans renoncer à son rôle de représentante des cultures réprimées, la littérature postcoloniale semble donc désormais prête, d'après John Marx, à assumer une responsabilité jadis revendiquée par le canon occidental : elle a conscience du pouvoir contenu dans sa propre écriture[2].

Cette première référence critique met bien en évidence le rôle actif que l'héritier peut avoir dans la réception, ne se contentant pas seulement d'intégrer les modèles littéraires européens et occidentaux. Dans le même ouvrage sur la théorie postcoloniale, Benita Parry précise à son tour en quoi peut consister le geste d'appropriation des écrivains issus des anciens mondes colonisés :

> loin d'être des imitations des modèles occidentaux dominants, les œuvres écrites ou produites dans d'autres contextes culturels ou aux marges des centres métropolitains comportent souvent des innovations remarquables. Ces œuvres, comme l'ont montré les chercheurs engagés dans les études postcoloniales, non seulement incorporent, transgressent et redéploient les formes, les conventions esthétiques et les ressources cognitives dans la tradition occidentale, mais elles s'inspirent de plus d'idiomes et de formes narratives traditionnelles[3] […].

D'après elle, les écrivains postcoloniaux se distinguent aussi par leur capacité à inventer de nouvelles formes et langues littéraires à partir d'un modèle initial, dans le but de créer une œuvre inédite. Ce faisant, ils provoquent en même temps un mélange entre différentes traditions culturelles, un véritable métissage esthétique qui n'est jamais une synthèse, mais au contraire une « concentration de différences[4] », pour reprendre une expression déjà citée d'Antonio Benítez Rojo.

Ce qui est décrit ici, c'est donc la mise en place d'un jeu ludique et transgressif avec le canon européen et occidental. Dans son ouvrage consacré au roman postcolonial, Yves Clavaron commente lui aussi cette pratique littéraire qui consiste à réinventer la tradition occidentale. Il reprend d'ailleurs la même métaphore du jeu : selon lui, « les jeux de palimpsestes, la réécriture constituent des manières de déplacer la centralité de la littérature européenne, mais également de transformer et d'élargir le canon par abrogation et

---

[1] *Ibid*., p. 170.

[2] Nous pouvons rapprocher cette idée du pouvoir de la littérature postcoloniale avec ce qu'écrit Vincent Message à propos du métissage esthétique. « Le métissage littéraire n'est pas la simple application des techniques du roman occidental à des thèmes extra-occidentaux ; il ne commence que lorsqu'il y a pollinisation croisée, donc des transferts s'effectuant dans plusieurs sens et sur plusieurs plans : (1) Dans les pays marqués par une situation postcoloniale, et où les tensions identitaires restent vives, il est fréquent que le métissage opère d'abord dans la langue : Glissant et Rushdie optent pour celle de l'ancien colon mais tiennent compte du plurilinguisme en organisant la présence tantôt flagrante et tantôt souterraine des autres langues pratiquées par les habitants de leurs univers fictionnels. (2) Le métissage esthétique est plus prononcé s'il engage un croisement de poétiques, s'il aboute diverses façons de parler, d'écrire, de raconter, en laissant se contaminer non plus les langues elles-mêmes mais les usages que les locuteurs ont coutume d'en faire. » Vincent Message, *Romanciers pluralistes*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 361.

[3] Benita Parry, « L'institutionnalisation des études postcoloniales » in Neil Lazarus, *Penser le postcolonial. Une introduction critique, op. cit*., p. 146-147.

[4] Antonio Benitez-Rojo, *La isla que se repite, op. cit*., p. 43.

appropriation littéraires[1] ». Il expose lui aussi la question de l'esthétique métisse, résultat d'une écriture fondée sur la rencontre et sur l'ouverture à la diversité :

> En réaction aux pratiques coloniales ségrégationnistes et au binarisme impérialiste fondé sur un rapport dominant / dominé, le roman postcolonial remet en cause le principe monocentrique de l'identité, construit des territoires où sont réhabilitées les figures métissées et où s'expriment l'impérative demande de l'Autre, la revendication identitaire de l'ex-colonisé longtemps réduit au statut de subalterne[2].

Parmi les différents exemples de figures métissées ainsi réhabilitées, nous pouvons penser au personnage shakespearien de Caliban, qui incarne le métissage issu de la colonisation depuis les années 1960 et permet d'interroger la façon dont les anciens peuples colonisés se représentent leur propre passé. Edward Said décrit en effet ce questionnement identitaire en énumérant les trois options respectivement incarnées par trois personnages de *La Tempête* : les colonisés peuvent choisir d'être un serviteur volontaire comme Ariel, accepter leur passé d'esclave métis comme Caliban, ou encore décider de devenir un Caliban qui se débarrasserait de sa servitude actuelle en découvrant son « moi » essentiel précolonial[3]. Ce personnage shakespearien est aussi un bon moyen d'illustrer le concept d'hybridation tel que l'entend Homi K. Bhabha, c'est-à-dire le processus par lequel les connaissances refoulées par la représentation coloniale reviennent et perturbent l'essence autoritaire du discours dominant. Le sujet postcolonial est, au sens que Bhabha donne à ce terme, un être « hybride », qui a systématiquement recours à des stratégies de subversion pour se moquer de son ancien dominant et conquérir son identité. Alors qu'elle est un des résultats de la colonisation, c'est en effet par l'hybridité que le pouvoir colonial est ébranlé :

> L'hybridité est le signe de la productivité du pouvoir colonial, de ses forces changeantes et de ses fixités ; c'est le nom que prend l'inversion stratégique du processus de domination à travers le déni (qui est la production d'identités discriminatoires qui assurent l'identité « pure » et originale de l'autorité). L'hybridité est la réévaluation du présupposé de l'identité coloniale à travers la répétition des effets d'identité discriminatoire. Elle affiche la déformation et le déplacement nécessaires de tous les sites de discrimination et de domination. Elle déstabilise les demandes mimétiques et narcissiques du pouvoir colonial, mais réimplique ses identifications en stratégies de subversion qui ramènent le regard du discriminé sous l'œil du pouvoir[4].

Au cœur de cette esthétique propre à la littérature postcoloniale, on note ainsi combien l'exclusion de ce qui est différent de soi est remplacée par un enrichissement mutuel des différentes traditions. En héritant du canon littéraire occidental et en s'en emparant, la littérature postcoloniale s'engage dans une véritable démarche de transculturation : elle devient un lieu ouvert à la diversité, propice à la rencontre et au contact – ce qu'Édouard

[1] Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial, op. cit.,* p. 76.
[2] *Ibid.*, p. 54.
[3] Voir Edward Said, *Culture et impérialisme, op. cit.*, chapitre 3 : « Résistance et opposition ».
[4] Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture* [1994] trad. Françoise Bouillot, Paris, Éditions Payot, 2019, p. 209.

Glissant désigne sous le terme de créolisation pour décrire d'abord de ce phénomène de mise en contact dans la Grande Caraïbe, puis pour l'étendre à l'échelle mondiale.

2. Réécriture et transformation des sources : l'exemple de *Cien años de soledad*

Pour recentrer notre propos sur la littérature romanesque caribéenne, nous proposons de nous arrêter à présent sur le cas spécifique de *Cien años de soledad*, afin de montrer comment se met en place, dans ce roman protéiforme, le jeu ludique avec le canon. Pour cela, nous prendrons l'exemple de la déformation et de la réappropriation de deux références récurrentes dans le roman : le mythe d'Œdipe et la Bible[1].

Dans la deuxième partie de cette thèse, nous avons déjà eu l'occasion d'analyser le motif de la malédiction familiale et des troubles de la filiation, notamment à propos des généalogies fictives des Sartoris et des Buendía. Nous ne reviendrons donc pas ici sur le contenu du mythe d'Œdipe, dont García Márquez possède une bonne connaissance indéniable. Nous montrerons en revanche que si *Œdipe-Roi* figure parmi ses livres préférés, ce dernier ne se contente pas de réécrire la version de Sophocle, mais qu'il s'en empare, la modifie et se l'approprie ; c'est la série de transformations dans laquelle il se lance ainsi que leur décryptage qui feront ici l'objet de notre réflexion[2].

Commençons par la déformation de la situation initiale. En effet, contrairement à la progéniture d'Œdipe qui n'hérite pas de la tare paternelle, les descendants de José Arcadio et Úrsula ont eux-mêmes des désirs incestueux, ce qui signifie que le schéma obsessionnel de leurs ascendants est susceptible de se répéter jusqu'à la destruction finale de la famille : la déformation va donc dans le sens d'une forte exagération, d'une réécriture hyperbolique. Or, le romancier colombien procède ensuite de même avec bon nombre d'aspects du mythe d'Œdipe, comme par exemple le thème de l'adoption. De même qu'Œdipe, après la tentative d'infanticide de son père, est recueilli par un couple et perd la trace de sa véritable identité, plusieurs personnages adoptés ignorent qui ils sont dans *Cien años de soledad* – Arcadio et Aureliano Babilonia notamment. La déformation entreprise par García Márquez se décèle ici dans le comportement des parents adoptifs, qui est fortement dramatisé : tandis que ces derniers se montrent bons et accueillants à l'égard d'Œdipe, l'adoption chez les Buendía ne va

[1] Voir Sylvie Parizet, « La Bible et les littératures postcoloniales : un champ à explorer pour le comparatisme ? », Paris, Klincksieck, *Revue de littérature comparée*, 2016/4, n°360, p. 397-402. L'auteure signale à la fin de l'article la « coprésence de la Bible et de la matière grecque et romaine dans les littératures postcoloniales » (p. 402) comme l'une des pistes de recherche susceptibles de nourrir le champ comparatiste.

[2] Les pages de l'ouvrage de Josefina Ludmer consacrées au mythe d'Œdipe ont constitué le point de départ de cette réflexion. Voir *Cien años de soledad : una interpretación, op. cit.,* parte II : « El mito de Edipo ».

pas de soi, Úrsula se résignant à regret à adopter Arcadio, et Fernanda pensant même à tuer le fils de Meme alors qu'il s'agit de son propre petit-fils.

Une démonstration similaire peut être menée avec le motif du voyage, qui est en quelque sorte renversé dans *Cien años de soledad*. En effet, si le voyage d'Œdipe avait pour but initial d'échapper au destin prophétisé par l'oracle, ce n'est pas du tout le cas dans le roman, où non seulement les personnages ne voyagent pas forcément pour échapper au destin, mais où plus précisément ce sont leurs retours qui provoquent l'inceste : en effet, José Arcadio revient et se marie avec sa demi-sœur Rebeca, Aureliano José revient avec la ferme intention d'épouser sa tante Amaranta, le dernier José Arcadio rentre d'Europe pour retrouver le souvenir de sa grand-tante Amaranta, et Amaranta Úrsula revient de Bruxelles pour s'unir à son neveu. Il semble donc que Gabriel García Márquez se livre moins à une réécriture qu'à un déploiement extrême du mythe d'Œdipe, multipliant à l'infini ses symptômes dans la généalogie Buendía afin d'en exagérer à loisir les répercussions.

Il en va de même pour l'autre source qui nous intéresse : la Bible. Si cette dernière apparaît comme l'un des intertextes principaux des littératures postcoloniales, c'est d'abord pour des raisons historiques. Sylvie Parizet rappelle en effet que « la diffusion des Écritures a joué un rôle central dans le processus de colonisation[1] » ; l'entreprise de traduction de la Bible s'est elle-même déroulée dans le contexte de domination coloniale. Ces circonstances historiques justifient que l'utilisation de la matière biblique se fasse ensuite sur le mode du renversement et de la transgression dans les textes postcoloniaux[2], à l'instar de ce que nous allons montrer avec *Cien años de soledad*.

Sur ce point, nous suivons la piste d'interprétation engagée par Mario Vargas Llosa lorsqu'il décrit le geste « déicide[3] » de García Márquez qui entreprend l'écriture de son propre récit de la création d'un monde en s'inspirant librement de la tradition judéo-chrétienne. À la suite de l'écrivain péruvien, lorsque la critique évoque *Cien años de soledad* en le qualifiant de roman total, c'est son entreprise de « configuration totale de l'expérience humaine[4] » qui

[1] Sylvie Parizet, « La Bible et les littératures postcoloniales : un champ à explorer pour le comparatisme ? », *art. cit.,* p. 397. L'édification religieuse des peuples étant la mission officielle de l'entreprise coloniale, la Bible a paradoxalement permis de justifier certains mauvais traitements subis par les peuples colonisés.
[2] Sylvie Parizet précise que « l'un des mythes les plus constamment repris, avec ceux de la cosmogonie et de l'apocalypse, est l'Éden, en raison de son assimilation par les Occidentaux à de nombreuses îles soi-disant paradisiaques. Et c'est sur le mode du renversement que se joue la réappropriation de ce mythe biblique, tandis que les réécritures de l'Exode, qui sont elles aussi légion, fonctionnent davantage sur le mode de la transposition (tout peuple réduit en esclavage prend la figure du peuple hébreu, pour en appeler à la sortie d'Égypte […]. » *Ibid*., p. 400.
[3] Mario Vargas Llosa, *García Márquez : historia de un deicidio, op. cit*..
[4] Germán Marquínez Argote, *Macondo somos todos, una lectura de* Cien años de soledad *desde la Biblia*, Bogotá, Editorial El Búho, 1984, p. 7 : una « configuración total de la experiencia humana ».

est mise en valeur. Si l'intention démiurgique de l'auteur le rapproche du texte biblique, le romancier colombien n'en est pas pour autant un lecteur spécialiste. Il s'agit plutôt d'une connaissance culturelle, comme le rappelle Germán Marquínez Argote qui affirme qu'« il ne faut pas oublier que Macondo ne reflète pas l'Amérique aborigène, mais bien l'Amérique postcoloniale et que durant la période coloniale on a veillé à inculquer aux peuples amérindiens un sens nouveau de l'existence prodigué par le catholicisme[1]. » Cela explique certains thèmes récurrents de la littérature latino-américaine, notamment la culpabilité et le châtiment, la notion de péché originel, l'espoir en une révélation divine.

Comme pour l'emprunt au mythe d'Œdipe, si nous nous intéressons aux épisodes bibliques réécrits dans *Cien años de soledad*, nous relevons là encore une forte tendance à l'exagération. En effet, le déluge biblique se déroule sur quarante jours, tandis que celui de Macondo dure presque cinq ans – très exactement quatre ans, onze mois et deux jours. Les phénomènes de multiplication – qu'il s'agisse du troupeau de Jacob ou des poissons et du vin par le Christ – se transforment chez García Márquez en une prolifération fabuleuse d'animaux qui font la fortune d'Aureliano Segundo et de sa maîtresse Petra Cotes. Bon nombre d'emprunts bibliques sont en fait très ironiques dans le roman : Remedios la Belle est certes une figure virginale, mais elle exhale un souffre mortel ; Melquíades a beau faire l'expérience de la résurrection, il connaît ensuite une mort définitive ; quant à l'espoir de salvation, il est en fin de compte banni du roman, puisque ni les Buendía ni les autres habitants de Macondo n'ont accès au paradis, ni même à la promesse d'une seconde vie. On peut donc noter une aggravation fondamentale, un geste de dramatisation et d'exagération analogues à celui que nous avons commenté dans la réappropriation du mythe d'Œdipe.

Ces deux exemples nous ont donc permis de mesurer combien l'écrivain colombien se place non pas en héritier simple du canon européen et occidental, mais bien dans une posture de créateur, et qu'il s'empare des sources littéraires et culturelles pour les redéployer à volonté. Nous allons voir à présent un autre moyen d'appropriation auquel s'adonnent tous les romanciers de notre corpus et qui file la métaphore de la dévoration et de la digestion comme geste de création littéraire.

[1] *Ibid.*, p. 8 : « No se debe olvidar que Macondo no es la América aborigen, sino la América postcolonial y que durante la Colonial se verificó la inserción de los pueblos amerindios a un nuevo sentido de la vida ofrecido por el catolicismo. » Nous traduisons.

3. La pratique du « cannibalisme textuel » et du « recyclage » littéraire[1]

Si la définition la plus courante du cannibale désigne actuellement tout individu anthropophage sans distinction d'origines, le premier sens du terme renvoie spécifiquement à l'anthropophage des Caraïbes. Les mots « caraïbes » et « cannibale » ont d'ailleurs la même racine : « cannibale », traduit de l'espagnol, est un terme emprunté à l'arawak « *cariba* », renvoyant à des qualités comme la hardiesse et le courage, et désignant les Indiens installés aux Antilles avant l'arrivée de Christophe Colomb, réputés pour leur consommation de chair humaine. Cette coïncidence lexicale est heureuse car l'image du cannibalisme revient de manière récurrente pour parler de nos auteurs : comme le geste de réécriture et de déformation, nous allons voir qu'il s'agit d'une autre manière de s'approprier les codes, de jouer avec le canon et les héritages. Nous retrouvons d'ailleurs ici le personnage shakespearien de Caliban, qui est l'anagramme de « cannibale », comme le rappelle le titre de l'ouvrage de Roberto Fernández Retamar[2].

La critique a déjà commencé à se pencher sur la métaphore de la dévoration dans l'œuvre de nos romanciers. Ainsi Jean-Louis Cornille décrit-il par exemple Patrick Chamoiseau comme une araignée liseuse et dévorante, dont la toile est entourée de filiations conscientes ou inconscientes. Cette entreprise est voisine du phénomène de cannibalisme comme le montre la citation suivante : « le texte littéraire s'écrit ici par ingestion et digestion de l'ancien corpus européen. Se produit ainsi une manducation au lieu d'une parole, un mâchonnement de noms, de mots français[3]. » De son côté, Mario Vargas Llosa évoque la cannibalisation à propos de la façon dont Gabriel García Márquez assimile et dévore les autres œuvres dans *Cien años de soledad* : « ces matériaux sont complètement digérés par la nouvelle réalité, transformés en une substance distincte et homogène[4]. » Miguel Gonzalez-Abellas emploie quant à lui l'expression de « Textual Cannibalism » à propos de certaines productions romanesques de Zoé Valdés[5].

Notons également que ce cannibalisme textuel est le prolongement d'un concept voisin qui existait déjà en Amérique latine. Originaire du Brésil, créée à la fin des années 1920 en même temps que le « mouvement anthropophage » est lancé par le *Manifeste* éponyme du

[1] Comme nous l'expliquons plus loin, nous empruntons ces deux termes à Miguel Gonzalez-Abellas – nous traduisons notamment littéralement « Textual Cannibalism ».
[2] Roberto Fernández Retamar, *Caliban canibal*, La Habana, Casa de las Américas, 1971 / *Caliban cannibale*, traduction de J-F Bonaldi, Paris, Maspero, 1973.
[3] Jean-Louis Cornille, *Chamoiseau… Fils, op. cit*., p. 44.
[4] Mario Vargas Llosa, *García Márquez : Historia de un deicidio, op. cit.*, p. 481 : « […] esos materiales son digeridos plenamente por la nueva realidad, trocados en una sustancia distinta y homogénea ». Nous traduisons.
[5] Miguel Gonzalez-Abellas, « Recycling a Story : Textual Cannibalism in Zoé Valdés's E*l pie de mi padre* » in *Caribe : Revista de Cultura y Literatura,* Winter 2005/2006, 8, 2, p. 61-74.

poète Oswald de Andrade, la métaphore de l'anthropophagie illustre la façon dont l'Amérique du Sud absorbe la culture colonisatrice sans pour autant renoncer à sa singularité[1]. Il s'agit, comme pour le concept de transculturation – issu quant à lui des travaux de l'ethnologue cubain Fernando Ortiz[2] –, d'« édifier des cultures autonomes et originales en adéquation avec l'identité complexe et souvent diasporique des peuples postcoloniaux[3]. » On retrouve également cette image dans plusieurs travaux consacrés aux pratiques de la traduction[4].

La métaphore du cannibalisme se retrouve également au coeur de la pratique de certains écrivains caribéens hispanophones plus récents, à l'instar de ceux qui se font appeler « *los nuevos canibales*[5] » : il s'agit d'un collectif de jeunes auteurs qui définissent le cannibalisme comme le geste d'absorption de petites histoires caribéennes classiques par la nouvelle génération artistique – ils décrivent ainsi leur manière de digérer leurs modèles littéraires, leurs maîtres spirituels. Dans notre corpus élargi, l'image du cannibalisme et de la nouvelle création littéraire comme acte de consommation littéraire des auteurs antérieurs apparaît notamment dans le roman *La Nada cotidiana* de Zoé Valdés (1995) : c'est en effet ainsi que El Traidor (le mari de Yocandra) qualifie sa manière d'écrire.

Dans les romans que nous étudions plus précisément, nous pouvons également évoquer une pratique voisine du cannibalisme textuel, mais qui se déroule cette fois en circuit fermé, lorsque les auteurs se dévorent eux-mêmes et se digèrent, produisant un effet de circulation interne et créant ainsi une unité au sein de leur œuvre. Une première marque de cette pratique de « recyclage » littéraire – qu'on serait presque tenté de qualifier d'« autocannibalisme » textuel – consiste en effet à pratiquer l'autoréférence, à faire revenir les mêmes lieux, les mêmes motifs et les mêmes personnages tout au long de l'œuvre. Cette démarche contribue à façonner une véritable autonomie littéraire, prouvant par là que les romanciers sont devenus leur propre canon.

C'est ainsi qu'on retrouve par exemple, chez Faulkner, bon nombre de personnages qui circulent d'une œuvre à l'autre : le docteur Peabody, les Snopes, les Benbow, les MacCallum.

---

[1] Voir Yves Clavaron, *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, 2018. Nous renvoyons au chapitre « Transculturalité et hybridité », p. 69-82.
[2] La transculturation désigné « la formation de zones de contacts et d'échanges, où les identités se complexifient et s'interpénètrent dans un processus créatif. » Yves Clavaron, *Petite introduction aux* postcolonial studies, *op. cit*., p. 22.
[3] Yves Clavaron*, Francophonie, postcolonialisme et mondialisation, op. cit.,* p. 72.
[4]Voir par exemple cet article qui renvoie à la pratique de la traduction chez Nabokov (consulté le 15/11/2019) : http://delibere.fr/cannibalisme-et-traduction-dmitri-nabokov-traducteur-de-vladimir-nabokov/)
[5] Ces auteurs ont notamment édité une anthologie de contes caribéens, publiée en 2000. La présentation de l'ouvrage est disponible à l'adresse suivante (consultée le 26/11/2019) : http://www.editorialislanegra.com/index.php?option=com_virtuemart&view=productdetails&virtuemart_product_id=95&virtuemart_category_id=10

Il se produit la même chose dans l'œuvre de García Márquez avec des figures de référence telles que le colonel Aureliano Buendía ou la Mamá Grande. Notons également que les romans multiplient les phénomènes de renvoi ou au contraire contiennent des détails à valeur programmatique. Dans *El coronel no tiene quien le escriba*, par exemple, plusieurs détails annoncent *Cien años de soledad* : le motif de la guerre longue et vaine, la figure du colonel solitaire et la présence du coq de combat, notamment. Dans *La mala hora*, on retrouve également des personnages qui ont les mêmes noms : le juge Arcadio, don Moscote ou le père Antonio Isabel. C'est encore le cas dans *Texaco,* où le Marqueur de paroles est censé être sur les traces du conteur Solibo, personnage éponyme d'un roman précédent. Les scènes de narration sont elles aussi très ressemblantes d'un ouvrage à l'autre de Chamoiseau :

> un narrateur étonnamment discret se met à l'écoute d'un autre, nettement plus âgé que lui (le plus souvent un homme, mais ce peut être une femme, comme dans *Texaco*), à qui il cède la parole – une parole qu'il se contente pour sa part de « marquer », en la récrivant à sa façon en vue de la transmettre[1].

Pour Jean-Louis Cornille, il s'agit bien là d'une posture de « fils » : Patrick Chamoiseau se manifeste ici simultanément comme l'héritier spirituel des auteurs de son panthéon personnel – réunis dans sa « sentimenthèque », comme nous l'évoquerons un peu plus loin – ainsi que celui des vieux conteurs antillais.

L'exemple le plus frappant de cette pratique de recyclage textuel dans notre corpus se trouve enfin dans l'œuvre de Zoé Valdés. Comme chez nos autres auteurs, on remarque d'abord une forte circulation des mêmes personnages – Marcela, Yocandra et Daniela n'en sont que quelques exemples. Cependant, la romancière cubaine va plus loin dans la mesure où elle reproduit même textuellement certains écrits antérieurs dans ses œuvres suivantes. Par exemple, le conte « Paulina la Grande » issu du recueil *Los misterios de la Habana* est presque retranscrit mot pour mot dans le chapitre 20 de *La eternidad del instante.* De même, le livre *Cólera de Ángeles* est largement cité dans *El pie de mi padre*, au point d'en faire le fragment essentiel d'un nouveau texte.

Pratiques intertextuelles particulières, le cannibalisme textuel et le recyclage littéraire s'avèrent donc être pour nous auteurs des moyens originaux de se comporter face aux différentes sources d'inspiration littéraire ; ce sont également des stratégies efficaces qui leur permettent de s'ériger eux-mêmes en canons alternatifs vis-à-vis de leurs anciens modèles – c'est-à-dire en contre-canons culturels spécifiquement caribéens.

[1] Jean-Louis Cornille, *Chamoiseau… Fils, op. cit*., p. 5.

II. Fraternités littéraires : circulations intertextuelles chez les quatre romanciers

Après avoir étudié leur comportement d'héritier, nous allons nous intéresser aux différents partages de références qui peuvent être recensés entre nos quatre romanciers. Nous observons en effet de véritables circulations intertextuelles au sein de notre corpus, ce qui renforce l'idée selon laquelle il existe un imaginaire commun chez les auteurs de la Grande Caraïbe. Comme nosu l'avons démontré précédemment, ce partage d'un horizon littéraire est en partie explicable par un regard comparable porté sur le réel ; nous allons voir à présent qu'il peut se comprendre du fait de l'héritage d'une matière typiquement caribéenne : le conte et la tradition de l'oralité.

A. Le conte et la tradition orale, une matière typiquement caribéenne

Dans *Poétique de la relation*, Édouard Glissant revient sur les questions de l'expression orale et écrite au sein de la plantation. Il affirme que toute production littéraire naissant au sein de ce système socio-économique est forcément orale, car c'est la seule qui demeure encore possible pour les esclaves. Glissant définit ce recours à l'oralité comme une « pratique du détour », parce qu'il l'assimile à un autre détour, celui qui se manifeste dans le marronnage : « il s'agit là d'une forme de littérature qui, s'efforçant d'exprimer ce qu'il est interdit de désigner, trouve, contre cette censure organique, des moyens à chaque fois hasardés. »[1] L'oralité est donc synonyme de transgression et de rébellion face à l'ordre qui règne dans le système plantationnaire.

Or, cette importance du conte et de la tradition orale se retrouve très nettement chez nos quatre auteurs, à commencer par William Faulkner[2], qui, à l'échelle de l'économie de la plantation, se situe évidemment en marge des trois autres, du côté des maîtres et des Blancs – bien que son identité sudiste lui donne néanmoins une connaissance de la situation de dominé vis-à-vis du Nord. Dans le cas de ce romancier, la place de choix qu'occupe l'oralité ne provient pas de la censure subie par les esclaves : elle est d'abord le reflet de l'importance que revêt la rhétorique judiciaire dans le Sud des États-Unis, région marquée par son goût de la plaidoirie et de la mise en scène de la justice. Rappelons à ce sujet que bien qu'il ne soit pas décrit dans l'exercice de ses fonctions dans *Sartoris*, Horace Benbow est précisément un

[1] Édouard Glissant, *Poétique de la relation, op. cit*., p. 83.
[2] Nous renvoyons ici au chapitre XIII de Jean Rouberol, *L'esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner, op. cit*. Ce chapitre est consacré à « la tradition populaire », entendue dans sa dimension écrite et orale.

avocat – on le voit notamment à l'œuvre dans *Sanctuary*. Notons également qu'un personnage comme Simon Strother illustre bien ce goût de la rhétorique lorsque le narrateur le décrit avec humour, plaidant sa cause afin que le vieux Bayard lui prête de l'argent, puis usant de divers stratagèmes oratoires pour lui en extorquer tout de même après avoir essuyé un refus[1].

La deuxième source de l'oralité chez Faulkner est d'origine populaire : l'auteur s'inscrit en effet dans la tradition des *tall tales*, ces petits récits qui sont déclamés devant un public local. Ceux-ci sont pris en charge par un « raconteur[2] » dont la condition sociale est variable, comme le décrivent les travaux de Jean Rouberol : s'il est parfois un homme de loi, il appartient la plupart du temps au peuple, qu'il soit paysan, chasseur ou colporteur. Le public composant l'auditoire est censé être actif, afin d'interagir constamment avec le raconteur ; il peut en effet intervenir, l'interrompre ou prendre la parole pour relancer l'histoire. Les deux maîtres-mots du *tall tale* sont enfin l'exagération et l'invraisemblance, aussi bien dans la manière de raconter que dans le contenu du récit proprement dit.

À la lecture de *Sartoris*, il nous paraît évident que ce goût d'une histoire amplifiée et fantaisiste, inlassablement racontée à un auditoire qui la connaît déjà, se retrouve à maintes reprises : successivement pris en charge par différents personnages, le rôle du raconteur est mis en abyme dans l'économie du roman ; Will Falls et Miss Jenny sont par exemple de véritables raconteurs lorsqu'ils font le récit des hauts faits des Sartoris disparus. Au début du roman, le vieux Bayard se rappelle que c'est au moment de Noël que Miss Jenny raconte pour la première fois la folle équipée de Bayard de Caroline et de Jeb Stuart. Lorsqu'il se replonge dans ses souvenirs, il permet au narrateur de décrire une véritable veillée familiale au coin du feu, pendant laquelle les membres de la famille constituent un auditoire de choix. Le vol réussi d'un pot de café en pleine Guerre Civile par les deux jeunes soldats est alors relaté avec grandiloquence par Miss Jenny, comme s'il s'agissait d'un véritable exploit militaire. En effet, « tandis que l'ennemi poussait des cris et tirait des coups de fusil à travers les arbres, ils se portaient mutuellement des toasts avec du café bouillant sans sucre ni crème comme avec une coupe d'amitié[3]. » Les conséquences de ce geste – au demeurant plus insensé qu'héroïque – sont elles aussi racontées avec une forte exagération :

> De furieux roulements de tambour appelaient aux armes et des salves irrégulières de mousqueterie crépitaient brusquement et gagnaient de proche en proche tout le long de la ligne des avant-postes,

[1] L'épisode auquel nous faisons allusion se situe au chapitre VI de la troisième partie de *Sartoris*.
[2] « Le raconteur est tout autre chose qu'un simple narrateur. Il se définit à la fois par la nature de son récit, par sa condition et sa fonction sociales et par son langage. » *Ibid.*, p. 352.
[3] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.*, p. 14 / *Sartoris, op. cit.*, p. 27 : « […] and while the enemy shouted and fired muskets among the trees, they toasted one another in sugarless and creamless scalding coffee, as with a loving-cup. »

> comme le claquement sec d'un éventail qu'on déploie, car le nom de Stuart répandu de petit poste en petit poste avait peuplé de fantômes gris la paix verdoyante des bois[1].

Ces deux passages montrent bien comment le *tall tale* s'empare de la matière militaire, afin de transformer ce défi plein d'imprudence – accompli gratuitement par deux jeunes gens – en un véritable enjeu diplomatique dont les conséquences, aux yeux de la famille Sartoris, ne sont rien moins qu'historiques.

De son côté, Patrick Chamoiseau s'inscrit dans le sillage des conteurs créoles, dont Marie-Sophie Laborieux perpétue la tradition en racontant oralement son histoire au Christ-urbaniste. La phrase inaugurale de son « sermon » est en effet la suivante : « Petit bonhomme, permets que je t'en baille l'histoire[2]… » Dans *Texaco* comme dans *Sartoris*, l'oralité occupe indéniablement une place importante : le récit s'ouvre largement aux digressions, aux mensonges et aux multiples versions d'une même histoire. C'est notamment le cas au début du roman lorsqu'un même épisode – l'arrivée de l'urbaniste envoyé par la mairie – est relaté par quatre personnages ayant respectivement une version bien personnelle des faits. Face aux multiples affirmations qui en émanent, Marie-Sophie se montre soucieuse d'ordonner quelque peu le récit : « mais ne perdons pas le fil, et reprenons l'affaire maille par maille, avec si possible une maille avant l'autre[3]. » Ainsi avons-nous accès à plusieurs témoignages successifs ; l'Informatrice se contente d'assurer les transitions entre les différentes prises de paroles et d'apporter, le cas échéant, une précision ou un commentaire personnel, comme elle le fait ici avec la version de Marie-Clémence :

> À ce point de la vérité commence sa fantaisie : voyant la silhouette osseuse, elle affirme s'être trouvée dans la situation du prophète Jean-Baptiste qui, dans l'eau du Jourdain, vit surgir le fils de la Bonne Nouvelle. À mon avis, c'est une de ces figues que les Français crient blague. En vérité, le Christ de Texaco n'était pas encore Christ. Il y venait au nom de la mairie, et pour rénover Texaco. Dans le langage de sa science cela voulait dire : le raser. De plus, Marie-Clémence devait être mieux occupée à propreter son baquet qu'à prendre vision de cette prétendue silhouette survolée d'une colombe (colombe – c'est encore pis – inconnue au pays). Et il est peu probable qu'il y eut, élisant le bonhomme, l'éclair symptomatique d'une émotion du monde. La laissant raconter en respect de son âge, nous louons tout de même l'exaltation de sa mélancolique cervelle par l'arrivée de celui qui – de m'avoir entendue et sans alléluia – deviendrait notre sauveur[4].

En signalant l'invraisemblance du récit de son amie mais en l'incluant tout de même dans la construction de son histoire, Marie-Sophie contribue à l'idée qu'un récit gratuit, sans objectif, est en lui-même source de plaisir pour un auditoire, comme il le sera plus tard pour les lecteurs du roman.

---

[1] *Ibid.* / *Ibid.*, p. 28 : « […] drums were beating wildly to arms and erratic burst of musketry surged and trickled along the scattered outposts like the dry clatter of an opening fan, for the name Stuart speeding from picket to picket had peopled the blossoming peaceful woods with gray phantoms. »
[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 41.
[3] *Ibid.*, p. 21.
[4] *Ibid*., p. 33-34.

Ce goût de la digression, nous le retrouvons également lorsque Marie-Sophie revient sur les « baboules enfantines[1] » qu'Esternome débite à qui veut l'entendre au moment où son premier amour, Ninon, s'enfuit avec un musicien. Dans la première version donnée par l'amoureux éconduit, il est en effet question d'une sirène engloutissant l'innocente Ninon – en guise de représailles parce qu'Esternome l'aurait aperçue dans une ravine, ce qui aurait suscité la colère de la créature marine. L'intertexte du conte est ici lui-même mis en abyme par le biais de la référence à Manman Dlo[2], figure positive qui s'oppose ici à la méchante sirène, puis renforcé par un commentaire narratif – « comme le font les sirènes dans les contes lointains[3] ». La deuxième baboule est quant à elle, selon l'expression de Marie-Sophie, « une affaire de diablesse encore plus lamentable[4] » que son père se met à raconter lorsqu'il a lui-même oublié son histoire de sirène.

Dans *Texaco* mais aussi plus largement dans toute l'œuvre de Chamoiseau, une hiérarchie s'observe entre ce goût de la tradition orale, valorisée parce qu'étant héritée des conteurs créoles, et une méfiance prononcée à l'égard de l'écrit, qui est pourtant l'unique moyen d'expression du romancier. Ce dernier place – et donc, simultanément, se place lui-même – en position d'infériorité le Marqueur de paroles, qui symbolise le passage de l'oralité à l'écriture. Le choix d'une telle appellation renvoie déjà l'écrivain à son rôle premier d'artisan-scripteur, en dépouillant l'écriture de toute autorité. En outre, dans les différents romans, le personnage du Marqueur de paroles fait régulièrement l'objet de moquerie, voire suscite un peu la pitié de son entourage. On le constate par exemple dans *Solibo Magnifique* : parmi les témoins de la mort du conteur, figure en effet « Patrick Chamoiseau, surnommé Chamzibié, Ti-Cham ou Oiseau de Cham, se disant « marqueur de paroles », en réalité sans profession[5] » – précision qui désigne ironiquement l'activité d'écriture comme une imposture. De même, lorsqu'il prend en charge le récit de ce roman à la première personne, le Marqueur de paroles se dévalorise lui-même en se présentant comme un parasite, un inutile. Lorsqu'il raconte comment, en se rendant sur les marchés pour écrire sur la vie des djobeurs, il a connu le conteur Solibo, il se décrit encore en ces termes :

> Prétendu ethnographe, je vivais sans plus de distance l'engourdissement des heures chaudes en m'affalant dans les brouettes comme les djobeurs, ou me figeant, debout, assis, tel que l'instant me surprenait, à la manière des vieilles marchandes qui attendent ainsi le retour d'un vent frais[6].

[1] *Ibid.*, p. 187.
[2] Patrick Chamoiseau a déjà consacré un conte à cette créature : *Manman Dlo contre la fée Carabosse* (théâtre conté), Paris, Éditions caribéennes, coll. « Veillées vivantes », 1982.
[3] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 188.
[4] *Ibid.*, p. 189.
[5] Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique, op. cit*., p. 30.
[6] *Ibid.*, p. 42.

Dans *Texaco* également, le Marqueur de paroles est systématiquement qualifié au moyen d'adjectifs peu glorieux tels que « honteux » ou « lamentable ». Personnage caractérisé par le doute, il remet en question le pouvoir de l'écriture dans le roman, comme l'exprime la lettre qu'il adresse à Marie-Sophie et dans laquelle il lui confirme qu'il a renoncé à laisser une trace écrite de ce qu'elle lui avait raconté de la mort de son père :

> Comme vous me l'aviez demandé, je n'ai pas rédigé la partie où vous me parliez de la mort de votre père, Esternome Laborieux. J'ai juste conservé vos épanchements sur sa vieillesse – sa lente décomposition. Cela me paraissait utile pour souligner à quel point de le voir disparaître, ne vous laissait de lui que les paroles de sa mémoire. Ceci étant, si un jour vous changiez d'avis, j'aimerais pouvoir rédiger cette partie ; considérer avec des mots ce moment sans pareil que vous aviez créé en me parlant de vous, jeune fille, découvrant la mort de votre père dans cette case des Terres-Sainville. Bien entendu, j'espère aussi que vous refuserez à jamais : il faut lutter contre l'écriture : elle transforme en indécence, les indicibles de la parole[1]...

Le Marqueur de paroles – et à travers lui Patrick Chamoiseau – veut ainsi être le dépositaire direct des conteurs créoles : un héritage important mais ambigu puisqu'il est désormais pris en charge par une parole écrite. La tradition orale continue ainsi d'apparaître comme une puissance narrative que l'écriture peine à restituer. Le positionnement de l'écrivain à l'égard de l'héritage du conteur créole n'est donc pas chose aisée, comme le suggère ici Dominique Chancé :

> Hériter n'est pas continuer, dans la même posture, mais accepter la mort de celui dont on prend la place, dans la filiation. Il ne s'agira donc plus de camper des personnages de conteur mais d'être le conteur, non certes dans l'invention de nouveaux contes ou dans la continuation d'une parole contée, mais dans la traduction de ce que le conteur était. Il faudra passer de la position du traitre qui, en écrivant achève de tuer le conteur, à la position du traducteur ou du passeur qui, en écrivant, et parce qu'il écrit, continue ce que fut le conteur, tout en étant autre[2].

D'après Chancé, il n'est donc néanmoins pas impossible de trouver une alternative : s'il ne peut être un nouveau conteur, le romancier peut néanmoins enseigner à ses lecteurs une façon de décrypter la réalité sociale et de se l'approprier.

Dans *Cien años de soledad*, l'héritage du conte et de la tradition orale nous entraîne dans la culture orientale avec un intertexte important : la référence au recueil des *Mille et Une Nuits*. Ce livre, qui apparaît au dixième chapitre du roman, est demeuré une lecture de prédilection de Gabriel García Márquez pendant toute sa vie, tout comme il va le devenir pour un de ses personnages, Aureliano Segundo. Lorsque ce dernier, dans son enfance, le trouve en pénétrant pour la première fois dans le cabinet de Melquíades, l'ouvrage est en très mauvais état, et « beaucoup de contes étaient incomplets parce qu'il manquait des pages[3] ». Cela

[1] *Ibid*., p. 257-258.
[2] Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque, op. cit.*, p. 192.
[3] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 213 / *Cien años de soledad, op. cit.*, p. 214 : « […] el libro, muchos de cuyos cuentos estaban inconclusos porque faltaban páginas. »

n'empêche pas le personnage d'éprouver, en l'ouvrant, une véritable expérience initiatique, comme le décrit le narrateur dans le passage qui suit :

> Aureliano le Second était plongé dans la lecture d'un livre. L'ouvrage ne portait pas de couverture et son titre n'apparaissait nulle part, mais cela n'empêcha pas l'enfant de dévorer avec le plus grand plaisir l'histoire de cette femme qui se mettait à table pour ne manger que des grains de riz qu'elle piquait avec des épingles, et l'histoire de ce pêcheur qui emprunta du lest pour son filet à un voisin, et remercia ce dernier, par la suite, avec un poisson qui avait un diamant dans l'estomac, les histoires de lampe qui exauce tous les désirs et de tapis volants[1].

L'énumération des histoires lues les unes à la suite des autres suggère l'immersion totale de l'enfant dans l'univers du conte, si proche de l'univers merveilleux de l'écriture de García Márquez. D'autres allusions plus ponctuelles et plus implicites aux *Mille et une nuits* peuvent se déceler dans le roman : Orlando Mejía Rivera a par exemple consacré quelques pages d'un article aux trois occurrences de babouches dans *Cien años de soledad*, et au fait que ces chaussures arabes font précisément référence au conte du marchand Abou-Kacem dont Shéhérazade fait le récit au roi pendant les nuits 794 et 795[2]. Notons également que de nombreux membres de la famille Buendía sont véritablement fascinés par l'univers arabe qui, dans le roman, est représenté par la description des visites régulières des gitans à Macondo et par celle des étals multicolores tenus par les commerçants dits « syriens » de la rue aux Turcs. Comme bien souvent, la fiction de García Márquez n'est pas ici une pure invention : elle rend compte, selon Ernesto Machler Tobar, de la présence effective de la culture orientale sur la côte caribéenne de la Colombie :

> S'agissant de la littérature arabe, il faut savoir que la côte nord de la Colombie, la côte caraïbe, a subi une influence assez significative de ceux que l'on appelle là-bas Los Turcos, c'est-à-dire les Turcs, bien qu'ils ne soient pas nécessairement Turcs, mais tout aussi bien Syriens, Libyens, Égyptiens, voire Maghrébins. Tous ces gens arrivaient à Barranquilla – ce qui est important s'agissant de García Márquez – et remontaient le fleuve Magdalena avec beaucoup de camelote en tous genres, tissus etc. Il est donc intéressant de parler de ces Turcos qui ont eu une influence telle sur la côte nord colombienne, et donc fatalement, sur l'œuvre de García Márquez, que, dans le texte, le mot Melquia qui désigne le Moyen-Orient figure en sanskrit[3].

Ces précisions permettent ainsi de mieux comprendre la présence de l'univers des *Mille et une nuits* dans *Cien años de soledad* ainsi que l'importance de cette référence qui est sans doute l'une des sources d'inspiration principales de l'esthétique magico-réaliste et de l'écriture

[1] *Ibid.*, p. 212-213 / *Ibid*., p. 213-214 : « Aureliano Segundo estaba abstraído en la lectura de un libro. Aunque carecía de pastas y el titulo no aparecía por ninguna parte, el niño gozaba con la historia de una mujer que se sentaba a la mesa y solo comía granos de arroz que prendía con alfileres, y con la historia del pescador que le pidió prestado a su vecino un plomo para su red y el pescado con que lo recompensó más tarde tenia un diamante en el estomago, y con la lámpara para que satisfacía los deseos y las alfombras que volaban. »

[2] Voir Orlando Mejía Rivera, « El arquetipo de Macondo (las babuchas, los almendros y las flores amarillas en *Cien años de soledad*) », *art. cit*., p. 101-103.

[3] Ernesto Machler Tobar, « *Cent ans de solitude*, un choc littéraire », in *Pour García Márquez*, Rencontres de Fontevraud, 2018, p. 41-42.

sorcière[1] de García Márquez. Rythmé par une logique d'énumérations, de répétitions et de digressions, le roman s'assimile lui-même à un gigantesque conte de Shéhérazade inlassablement poursuivi.

La eternidad del instante témoigne lui aussi d'un héritage oral dans la mesure où le principe même de la charade chinoise, qui apparaît au début de chaque nouveau chapitre, inscrit le texte dans l'univers de l'oralité. En effet, nous pouvons rappeler que le mot « charade » (et son équivalent espagnol « *charada* ») y est associé dès son origine, renvoyant d'abord à un discours, puis à un divertissement verbal[2]. La charade chinoise dont il est question dans *La eternidad del instante* renvoie, en outre, à tout un bestiaire animalier (cheval, papillon, chat, tortue, escargot, etc.) que côtoient diverses créatures humaines (marin, mort, fille publique, etc.) et quelques objets inanimés (pierre précieuse, lune, bateau à vapeur, pipe, etc.). Cette dimension hétéroclite, qui revient dans le titre de chaque chapitre, accompagnée de la même mention en guise de sous-titre – « *en la charada china* » –, rappelle bien elle-même le rituel répétitif du conte oral.

De plus, dès le premier chapitre du roman, nous pouvons identifier une référence aux contes et légendes chinois, par l'intermédiaire des rôles qu'interprète Li Ying dans ses opéras. En effet, le jeune artiste incarne successivement une impératrice, un serpent blanc et une dame nommée Chang'E. Or, si l'impératrice Wu Zeitan est bel et bien un personnage historique – il s'agit même de la seule impératrice de toute l'histoire de la Chine, fondatrice de la dynastie Zhou, qui régna de 690 à 705 sous le nom d'Empereur Shengshen –, les deux autres personnages interprétés par Li Ying relèvent quant à eux des contes et légendes du pays. Nous avons tout d'abord une référence à une légende chinoise populaire, *La légende du serpent blanc*, qui raconte comment un serpent, pour récompenser un homme qui l'a un jour sauvé, s'engage à le récompenser dans une de ses autres vies et réapparaît pour cela plus tard, sous la forme humaine d'une belle jeune femme riche, afin d'épouser son ancien bienfaiteur. Ce conte peut, à la deuxième lecture de *La eternidad del instante*, s'avérer programmatique et préfigurer peut-être la deuxième vie que Li Ying, devenu Mario Fong, connaîtra à Cuba, au cours de laquelle il va aimer à nouveau sa propre femme et ses enfants. Quant à Chang'E, il s'agit d'un personnage de la mythologie chinoise – une femme punie par son mari, envoyée

[1] Nous empruntons ici l'expression au titre du documentaire d'Yves Billon et Mauricio Martinez-Cavard, *Gabriel García Márquez : l'écriture sorcière*, Zaradoc Films, 1998. Cependant, bon nombre d'autres critiques ont aussi rapproché l'art de conter de l'auteur à la pratique du « brujo » – le mage ou le sorcier.

[2] D'après le Trésor de la Langue Française (http://atilf.atilf.fr/), ce mot d'origine onomatopéique provient de l'italien *ciarlare* (« jaser »). Désignant d'abord un « discours propre à tuer le temps », la charade est au sens strict un terme appartenant au lexique du jeu : « divertissement verbal qui consiste à faire deviner un mot sommairement défini (appelé mon tout ou mon entier) d'après la définition d'un homonyme (appelé mon premier, mon second, etc.) de chacune de ses syllabes. »

sur la lune où elle devient une sorte de divinité. De même que *La légende du serpent blanc*, l'histoire de Chang'E est très populaire en Chine, ce que ne manque pas de commenter Zoé Valdés pour ses lecteurs : « La légende raconte que lorsqu'un enfant découvre pour la première fois l'exquise saveur du riz, seulement alors le mari de Chang'E peut se jucher jusqu'au ciel d'un saut périlleux et rendre visite à la prisonnière de la Lune : Chang'E, cette dame fantasque[1]. »

Nous avons donc observé comment se perpétuait la tradition orale et l'héritage du conte dans chaque roman ; nous allons à présent étudier la façon dont les influences à la fois individuelles et partagées de ces écrivains caribéens contribuent à l'élaboration d'une sorte de bibliothèque idéale.

B. La construction d'une « sentimenthèque », ou la bibliothèque idéale des romanciers caribéens

La parenté est avant tout de l'écriture[2].

Forgé par Patrick Chamoiseau, le terme « sentimenthèque » apparaît dans *Écrire en pays dominé* et se répète tout au long de cet essai. Il faut cependant attendre la fin de l'ouvrage pour que l'auteur martiniquais s'arrête véritablement sur ce néologisme et le définisse comme les « sédiments de la présence des écrivains en moi[3] ». Si nous tenons compte de l'importance croissante qu'occupent les questions d'environnement et d'écologie dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau, le substantif « sédiment » nous semble devoir être entendu aussi bien dans son acception géologique que dans son sens élargi, c'est-à-dire à la fois comme une « accumulation d'éléments provenant de la désagrégation, de la dissolution des roches préexistantes, transportés et déposés par les eaux, le vent, ou de matières d'origine organique » et comme les « traces que laissent une expérience, des événements[4]. »

La genèse de cette « sentimenthèque » est quant à elle explicitée dès les premières pages de l'ouvrage :

---

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.*, p. 18 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 18 : « La leyenda cuenta que sólo cuando un niño descubre por primera vez el exquisito sabor del arroz, el marido de Chang'E consigue dar un salto mortal al cielo y visita a la prisionera de la luna, la dama caprichosa Chang'E. »
[2] Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi, op. cit.*, p. 346.
[3] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op. cit*., p. 346.
[4] Nous utilisons ici la définition du Trésor de la Langue Française, voir http://stella.atilf.fr/

> comme toujours, quand je me lance à l'abordage de moi-même, les livres-aimés, les auteurs-aimés, me font des signes. Ils sont là. Ils m'habitent en désordre. Ils me comblent d'un fouillis. Tant de lectures depuis l'enfance m'ont laissé mieux que des souvenirs : des sentiments. Mieux qu'une bibliothèque : une sentimenthèque. Frisson. Sentiment[1]…

À la lecture de ce témoignage intime rédigé au présent, nous observons que la réflexion sur l'intertextualité opère ici un déplacement significatif : il ne s'agit plus d'une entreprise de cannibalisme ou de dévoration dans un but stratégique, comme nous avons pu le souligner en analysant les différentes pratiques de nos auteurs. En effet, nous nous situons maintenant dans le domaine des sentiments ; même si la métaphore de la littérature antérieure comme nourriture est encore pertinente ici, il n'est plus question désormais d'une dévoration cannibale des auteurs et de leurs livres avec le projet de les posséder, mais plutôt de la nécessité spirituelle et émotionnelle de s'en nourrir symboliquement, pour le bien que cela procure à son esprit. À partir de là, « avec cette aura à dimension nourricière, la littérature devient alors comme un paysage d'élection, nous rapportant à une expérience de filiation, d'héritage heureux[2] », comme le suggère Evelyne Lloze.

Nous proposons donc d'étendre la notion de sentimenthèque de Patrick Chamoiseau aux trois autres romanciers de notre corpus, afin de voir comment les réseaux intertextuels et les circulations de références qui apparaissent entre eux contribuent à la fabrication d'une bibliothèque idéale, susceptible d'être partagée par les romanciers. Cette étude se doit de commencer par une première figure tutélaire, que nous pourrions qualifier de « père paradoxal » pour de nombreux auteurs caribéens : William Faulkner.

1. La place de William Faulkner dans la sentimenthèque de Gabriel García Márquez et Patrick Chamoiseau

Dans les pages qui suivent, nous nous intéresserons en particulier au triangle qui se distingue dans notre corpus, formé par García Márquez, Chamoiseau et Faulkner, et plus particulièrement à l'influence littéraire exercée par le troisième sur les deux premiers. Notons d'emblée que la relation de Faulkner à chacun comprendra une différence : si le romancier colombier se présente comme un de ses héritiers directs, il semble au contraire nécessaire de considérer Édouard Glissant comme un intermédiaire entre Chamoiseau et celui-ci.

Comme nous l'annoncions dans l'introduction de cette dernière partie de thèse, nous ne parlerons guère ici d'une filiation de Zoé Valdés avec Faulkner, car celle-ci n'existe pas au même titre que pour les deux autres. En effet, la romancière cubaine ne cite pas cet écrivain

[1] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op. cit*., p. 24.
[2] Evelyne Lloze, « Patrick Chamoiseau et sa "sentimenthèque de commandeurs" » in Amor Ben Ali, Yves Clavaron, Moncef Khemiri (dir.), *Filiations littéraires aux XIX^e siècles et XX^e siècles, op. cit.,* p. 293.

en particulier parmi les figures essentielles de son panthéon personnel ; lorsqu'elle l'évoque, c'est pour parler de l'influence des romanciers modernistes en général sur sa génération littéraire – Faulkner est alors cité au même titre que des auteurs comme Virginia Woolf, James Joyce ou Ernest Hemingway. Néanmoins, cela ne nous empêchera pas de formuler quelques hypothèses afin de postuler un lien de filiation possible entre ces deux auteurs ; cette entreprise nous paraît d'autant plus envisageable que les influences littéraires de Zoé Valdés n'ont pour l'instant pas fait l'objet de nombreuses études critiques.

a. Pourquoi Faulkner ?

La première question à laquelle nous nous heurtons est indéniablement celle-ci : comment expliquer le choix de Faulkner parmi tant d'autres figures tutélaires, d'autres modèles de pères spirituels ? En guise de première réponse, nous pouvons évoquer la situation de l'écrivain Pierre Michon, qui se reconnaît lui-même comme un héritier du romancier américain. Dans l'essai *Trois auteurs*, il qualifie en effet Faulkner de « *père du texte*[1] » depuis la lecture de son roman *Absalom, Absalom!,* mais il décrit aussi la difficulté morale d'assumer cette filiation : « Comment avouer que c'est de Faulkner que je me sens le plus proche[2] ? » se demande-t-il ainsi, énumérant ensuite tout ce qui les sépare – notamment le fait que Faulkner soit un romancier du Sud des États-Unis, souvent plus grotesque que digne, usant d'une langue particulière et revendiquant une culture et des valeurs aux antipodes des siennes. Or, dans le cas de García Márquez et Chamoiseau, cette question paraît peser encore plus que pour Pierre Michon puisqu'elle se double d'une contradiction historique et sociale : pourquoi et comment un auteur du vieux Sud, issu d'une famille esclavagiste et ne s'étant jamais officiellement positionné en faveur des Noirs – voire incarnant pour certains le modèle du Blanc raciste – peut-il devenir une figure tutélaire pour des écrivains caribéens postcoloniaux dont les origines sont forcément marquées par le système plantationnaire, le cauchemar de l'esclavage et la violence de la colonisation ?

Face à cette apparente contradiction, un premier élément de réponse peut nous être délivré par un autre fervent lecteur de Faulkner : Édouard Glissant. En 1993, dans un documentaire intitulé *Les hommes-livres*[3] réalisé par Jean-Noël Cristiani, l'intellectuel martiniquais revient sur l'accueil froid que les lecteurs américains ont réservé à l'œuvre de Faulkner de son vivant ainsi que sur la surprise des Noirs-Américains lorsque lui-même a manifesté de l'intérêt pour

[1] Pierre Michon, *Trois auteurs. Balzac, Cingria, Faulkner*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1997, p. 79.
[2] *Ibid*., p. 77.
[3] Jean-Noël Cristiani, *Les hommes-livres – Édouard Glissant*, Entretien avec Patrick Chamoiseau, Le diamant, janvier 1993.

son œuvre. Dans *Faulkner, Mississippi*, Glissant souligne en effet un paradoxe entre la vie et l'œuvre de ce romancier, qu'il résume par ces deux affirmations parallèles : « Dans le vécu, Faulkner prendra inlassablement le parti de ce Sud, avec ses préjugés, ses limites, ses non-dits. Dans l'œuvre, au contraire, il questionnera[1]. » Sans nuancer ni tenter d'améliorer l'idéologie de Faulkner, Édouard Glissant montre également que ce dernier partage des points communs avec les artistes antillais de sa génération, notamment un rapport trouble à la mémoire et à la transmission verticale. Jean Jamin souligne à ce sujet que l'œuvre de Faulkner séduit Glissant « puisqu'elle pose le problème de l'identité – de ses origines comme de ses constructions – dans une société issue non seulement de la colonisation mais de l'esclavage, une société analogue à celle de Glissant[2] ». Selon l'écrivain martiniquais, en effet, l'échec de la filiation a entraîné dans le territoire faulknérien une perte du droit de fonder, ce qui supprime toute possibilité de genèse ou de création ; aussi retrouve-t-on chez Faulkner comme chez les écrivains caribéens ce que Glissant appelle la digenèse[3].

En outre, plusieurs romanciers latino-américains – à commencer par Gabriel García Márquez et Mario Vargas Llosa – ont contribué à faire de William Faulkner une figure d'écrivain caribéen, plus proche des auteurs du Sud de l'Amérique que de ceux du reste des États-Unis. Il faut également souligner que la réception des romanciers américains en Europe et en Amérique Latine a bénéficié d'un contexte favorable, notamment grâce à une traduction rapide en français et en espagnol. Mary E. Davis rappelle en effet le goût et l'admiration que les lecteurs latino-américains ont témoignés pour toute la littérature nord-américaine de la fin du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle[4]. De plus, beaucoup de critiques américains s'accordent pour souligner les points communs qui existent entre le Sud faulknérien et les *realia* latino-américaines. Selon Deborah Cohn, par exemple, « ces régions partagent une histoire de dépossession, de difficultés socio-économiques, de conflits politiques et culturels, ainsi que l'exportation de ressources pour soutenir le développement d'un "Nord"[5] ». De même, Suzanne J. Levine affirme que les ressemblances manifestes entre la ville de Jefferson, inventée par Faulkner, et le village fictif de Macondo chez García Márquez reflètent les

[1] Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi, op. cit*., p. 31.
[2] Jean Jamin, « Une société cousue de fil noir » in *L'Homme*, 1998, t.38, n°145, « De l'esclavage », p. 205-220.
[3] Nous avons eu déjà eu l'occasion d'évoquer cette notion de digenèse forgée par Glissant dans le chapitre 3 de la deuxième partie de cette thèse.
[4] Mary E. Davis, « The Haunted Voice : Echoes of William Faulkner in García Márquez, Fuentes, and Vargas Llosa » in *World Literature Today*, vol. 59, No. 4, 1985, p. 532 : « The ease with which Latin Americans entered Faulkner's tortuous world can be understood if we consider for a moment Faulkner's formation and the esteem in which North American writers were held in Latin America both in the nineteenth century and in the early twentieth. »
[5] Deborah Cohn, « "He Was One of Us" : The reception of William Faulkner and the U.S. South by Latin American Authors », in *Comparative Literature Studies*, vol. 34, No. 2, 1997, p. 151. Nous traduisons dans le corps du texte : « These regions share a history of dispossession, socio-economic hardship, political and cultural conflict, and the export of resources to support the development of a "North" […]. »

véritables points communs qui existent entre le Sud décadent des États-Unis et les régions les plus rurales d'Amérique du Sud :

> Les États du Sud aussi bien que la Colombie furent ruinés par la guerre civile, puis victimes de l'exploitation du Nord ; en Colombie et dans d'autres pays d'Amérique latine, l'exploitation fut menée par les créateurs de l'empire bananier ; au Sud des États-Unis, ce fut l'industrie du Nord, et les spéculateurs qu'on nomme en anglais « carpetbaggers », à cause des valises qu'ils traînaient sur les terres du Sud[1].

Tous ces rapprochements, qui contribuent à expliquer pourquoi les Amériques ont été particulièrement touchées par ce que Pascale Casanova appelle la « révolution faulknérienne[2] » dans sa *République mondiale des lettres*, permettent ainsi de justifier et de réhabiliter l'image de père spirituel qu'incarne l'auteur de *Sartoris*.

b. García Márquez et Chamoiseau, fils spirituels de Faulkner

> Mon problème n'a pas été d'imiter Faulkner mais de l'effacer. Son influence m'étouffait[3].

Tuer le père, rien de moins : par cette affirmation Gabriel García Márquez affirme la paternité spirituelle du romancier américain, ce qui le rapproche de Patrick Chamoiseau. Le nom de William Faulkner figure régulièrement dans les romans et essais de ce dernier ; dans *Texaco*, c'est son héroïne qui apparaît elle-même en lectrice découvrant l'œuvre de Faulkner. Lors d'une période de désespoir, entre deux destructions de sa case, Marie-Sophie suit en effet, sous la direction du Haïtien Ti-Cirique, une thérapie littéraire grâce au « médicament-poème[4] » qu'il lui administre : chaque auteur est choisi en fonction de sa vertu médicinale – Rimbaud pour redonner goût à la liberté, Baudelaire pour apprendre à analyser la douleur, Saint-John Perse pour prendre de la hauteur, etc. C'est dans cette circonstance qu'intervient la référence à l'auteur de *Sartoris* : « [Ti-Cirique] me lut Faulkner pour le fonds-de-tête des hommes en ténébreux désordres[5] ». Cette allusion aux tourments intimes de l'écrivain, qui fait écho aux troubles personnels mentionnés dans plusieurs essais d'Édouard Glissant – dont *Faulkner, Mississippi*, comme nous l'avons montré précédemment – nous confirme que c'est bien en lecteur et disciple de ce dernier que Patrick Chamoiseau se positionne ensuigte en lecteur de Faulkner.

---

[1] Suzanne Jill Levine, *El espejo hablado. Un estudio de Cien años de soledad, op. cit.*, p. 87. Nous traduisons dans le corps du texte : « Tanto los estados sureños como Colombia fueron arruinados por la guerra civil y luego victimizados por la explotación del Norte : en Colombia y en otras partes de América Latina fueron los creadores del imperio bananero los que llevaron a cabo la explotación ; en el Sur de los Estados Unidos, fue la industria norteña y los especuladores que se conocen en inglés con el nombre de « carpetbaggers », por las maletas de cartón con que llegaban a las tierras del Sur. »

[2] Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres, op. cit.*, p. 467.

[3] Gabriel García Márquez, *Une odeur de goyave, op. cit.*, p. 65 / *El olor de la guayaba, op. cit.*, p. 67 : « Mi problema no fue imitar a Faulkner, sino destruirlo. Su influencie me tenía jodido. »

[4] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.*, p. 466.

[5] *Ibid.*, p. 468.

Si Faulkner est cité dans *Texaco,* son nom n'apparaît pas, en revanche, dans *Cien años de soledad*. Pourtant, le romancier américain est implicitement convoqué dans la dernière partie du roman, lorsqu'Aureliano Babilonia fréquente la librairie poussiéreuse du savant catalan et se lie d'amitié avec les quatre jeunes habitués des lieux que nous avons déjà présentés. C'est en effet en compagnie d'Alvaro Cepeda, Alfonso Fuenmayor et German Vargas, et sous le patronage de l'intellectuel catalan Ramon Vinyes, que Gabriel García Márquez a découvert plusieurs auteurs qui constitueront sa famille littéraire ; au centre de cette famille, accompagné de plusieurs autres romanciers modernistes européens et américains, se situe William Faulkner[1]. De fait, le nom de ce dernier apparaît régulièrement sous la plume de García Márquez, qui est alors journaliste à Barranquilla. Son influence se fait également sentir dans sa production littéraire des mêmes années – plusieurs nouvelles du recueil *Ojos de perro azul* (1947) ainsi que le roman *La Hojarasca* (1955) dont la construction narrative rappelle la structure du texte faulknérien *As I lay dying*, publié en 1930 – peu après *Sartoris*.

Bien que les propos du romancier colombien soient parfois contradictoires lorsqu'il s'exprime sur l'influence de Faulkner, nous avons pu relever quelques affirmations éclairantes, en particulier la suivante, qui se trouve dans *El olor de la guayaba*. Quand son ami Plinio Apuleyo Mendoza l'interroge sur « *la sombra* » (« l'ombre ») de William Faulkner, García Márquez lui répond que

> les analogies sont plus géographiques que littéraires. Je les ai découvertes bien après avoir écrit mes premiers romans, au cours d'un voyage dans le sud des États-Unis. Ces villages brûlés de soleil et poussiéreux, ces gens sans espoir que j'ai rencontrés ressemblaient beaucoup à ceux de mes récits. Cela ne devait pas être une ressemblance due au hasard, puisque Aracataca, le village où je suis né, avait été construit en grande partie par une compagnie nord-américaine, la United Fruit[2].

Cette ébauche de ressemblance entre l'Amérique faulknérienne et sa propre région se trouve réaffirmée – exactement vingt ans plus tard, en 2002 – par le romancier colombien dans le texte autobiographique *Vivir para contarala* :

[1] Au sujet des jeunes gens que rencontre Aureliano Babilonia dans la librairie, nous renvoyons au chapitre 3 de la deuxième partie de cette thèse, dans lequel ils ont été présentés. Les biographes Dasso Saldívar et Gerald Martin précisent également que ces amis de Barranquilla ont envoyé au jeune Gabo une caisse de romans anglais et américains pour l'occuper lors d'un séjour de convalescence qu'il a dû effectuer dans sa famille, à Sucre, à la fin des années 1940.

[2] Gabriel García Márquez, *Une odeur de goyave, op. cit*., p. 64 / *El olor de la guayaba, op. cit*., p. 66-67 : « […] las analogías son mas geográficas que literarias. Las descubrí mucho después de haber escrito mis primeras novelas, viajando por el sur de los Estados Unidos. Los pueblos ardientes y lleno de polvo, las gentes sin esperanza que encontré en aquel viaje se parecían mucho a los que yo evocaba en mis cuentos. Quizás no se trataba de una semejanza casual, porque Aracataca, el pueblo donde yo viví cuando niño, fue construido en buena parte por una compañía norteamericana, la United Fruit. »

> Plus tard, quand j'ai commencé à lire Faulkner, les villages de ses romans m'ont semblé aussi identiques aux nôtres. Ce n'était pas surprenant, car ils avaient été construits sous l'inspiration messianique de l'United Fruit Company et avaient le même aspect de campement provisoire[1].

L'influence de Faulkner sur l'ensemble de l'œuvre de García Márquez a été si abondamment traitée par la critique qu'il nous semble impossible, voire vain, d'en proposer un compte-rendu exhaustif[2]. C'est pourquoi nous faisons ici le choix de nous appuyer sur un nombre limité de références, à commencer par l'efficace étude comparée des deux auteurs menée par José Luis Ramos Escobar. Ce dernier a listé les points communs les plus intéressants entre les œuvres de Faulkner et García Márquez, parmi lesquels nous retiendrons les rapprochements suivants : la guerre non vécue, donc recréée par la fiction, et plus systématiquement le pouvoir de reconstruction de la nostalgie contenu dans l'écriture ; l'impact des histoires racontées par les femmes de la famille pendant l'enfance des auteurs ; les figures paternelles des deux colonels Falkner et Márquez ; enfin, le recours au motif familial « pour illustrer la violation du temps comme manifestation linéaire du destin généalogique des successeurs[3] ». Au-delà de ce dernier point commun, la représentation d'individus d'une famille qui soient sujets à un destin et une condamnation collective se retrouve chez l'un comme chez l'autre[4].

De son côté, José Luis Justes Amador concentre sa réflexion sur trois caractéristiques similaires que partagent William Faulkner et Gabriel García Márquez : d'abord, la dimension mythique de leur récit, nourrie de multiples emprunts ; ensuite, le traitement de l'espace et l'analogie entre les deux comtés imaginaires ; enfin, la création d'un Sud fictionnel et de son système culturel[5]. Ces rapprochements se trouvent également développés dans l'article au titre explicite de Florence Delay et Jacqueline de Labriolle : « Márquez est-il le Faulkner

---

[1] Gabriel García Márquez, *Vivre pour la raconter, op. cit*., p. 27 / *Vivir para contarla, op. cit.*, p. 26-27 : « Más tarde, cuando empecé a leer a Faulkner, también los pueblos de sus novelas me parecían iguales a los nuestros. Y no era sorprendente, pues éstos habían sido construidos bajo la inspiración mesiánica de la United Fruit Company, y con su mismo estilo provisional de campamento de paso. »

[2] En plus de ceux que nous évoquons dans le corps du texte, signalons l'ouvrage de Conrado Zuluaga Osorio, *Puerta abierta a García Márquez. Aproximación a la obra del Nobel* [1982], Bogotá, Editorial Carrera, 2007. Voir en particulier les deux articles suivants : « A la sombra de William Faulkner » (p. 169-181) et « Biografía intelectual de Gabriel García Márquez » (p. 181-195).

[3] José Luis Ramos Escobar : « Desde Yoknapatawpha a Macondo : Un estudio comparado de William Faulkner y Gabriel García Márquez » in Ana María Hernández de López (dir.), *En el punto de mira : Gabriel García Márquez*, Madrid, Editorial Pliegos, 1985. Nous traduisons dans le corps du texte : « […] para ilustrar la violación del tiempo como la manifestación lineal del destino genealógico de los sucesos. » (p. 306)

[4] « Cette vision biblique de l'existence se manifeste naturellement dans les sociétés primitives dans lesquelles la religion est indissociable de la vie et où les gens entretiennent un lien avec la terre – et la nature en général – qui est à la fois naturel et surnaturel. » Nous traduisons : « Esta visión bíblica de la vida ocurre naturalmente en sociedades primitivas en las que la religión y la vida son inseparables, y la gente vive en una relación con la tierra, y la naturaleza en general, que es a la vez natural y sobrenatural. » Suzanne J. Levine, *El espejo hablado, op. cit.,* p. 100.

[5] Voir José Luis Justes Amador : « Algunas revisiones sobre la influencia de William Faulkner en la creación de Macondo » in Rosa Pellicer y Alfredo Saldaña (dir.), *Quinientos años de soledad*, Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1998, p. 601-609.

colombien[1] ? » Les deux chercheuses ajoutent à la liste des ressemblances déjà mentionnées la coprésence du thème de la solitude et de la déchéance humaine ; de plus, elles systématisent les comparaisons entre les personnages récurrents chez les deux auteurs en l'étendant notamment aux figures féminines. Le tout est résumé par l'affirmation suivante : « ainsi joue l'imagination de Márquez sur des schémas esquissés par Faulkner[2]. » L'intérêt de cet article réside surtout dans sa capacité à explorer l'influence faulknérienne tout en montrant comment l'auteur de *Cien años de soledad* a su s'en dégager : d'après les deux auteures, de la même façon que « la conviction de la décadence[3] », empruntée à Faulkner, n'empêche pas le plaisir et l'amour de la vie dans l'œuvre de García Márquez, de même, ce dernier a su « trouv[er] son registre personnel[4] » en alliant sa propre imagination au regard porté sur le monde par son « père » littéraire nord-américain.

Observons à présent ce qu'il en est de cette « ombre » de William Faulkner pour l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau. Lorsqu'elle évoque la filiation littéraire de ce dernier, Dominique Chancé explique que Chamoiseau récuse dans un premier temps toute filiation avec la littérature française, et ce jusqu'à la publication de *Texaco*. Ce texte, couronné par le prix Goncourt en 1992, marque en effet le début de la reconnaissance de cet héritage indéniable, mais complexe à assumer. Or, selon Pascale Casanova, Chamoiseau n'est pas le seul à avoir tardé à accepter l'héritage littéraire de son ancien pays colonisateur : bien d'autres écrivains francophones comme Édouard Glissant, Raphaël Confiant ou Rachid Boudjedra ont effectivement préféré revendiquer le modèle romanesque faulknérien pour échapper à l'omniprésence française. Dans le même ouvrage, Pascale Casanova justifie également le choix spécifique de Faulkner en expliquant qu'aux yeux de tous les écrivains n'appartenant pas au centre culturel dominant (européen et occidental), ce romancier réunit « des propriétés d'ordinaire inconciliables » : une nation américaine puissante, mais également la peinture d'un sud rural et archaïque, « tributaire de modes de pensée magiques, réduit à la clôture familiale ou villageoise »[5].

Cependant, dans la lignée d'Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau justifie également son héritage faulknérien en dessinant dans l'essai *Écrire en pays dominé* une filiation dans la résistance entre les Martiniquais et certains auteurs de diverses origines. Tous ces auteurs ne

[1] Florence Delay et Jacqueline de Labriolle : « Márquez est-il le Faulkner colombien ? », *Revue de littérature comparée* n°47, Paris, Librairie Didier, 1973, p. 88-123.
[2] *Ibid*., p. 109.
[3] *Ibid.*, p. 118.
[4] *Ibid*., p. 123.
[5] Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres, op. cit.*, p. 467.

sont pas des descendants d'esclaves, bien au contraire, mais ils sont tous issus de l'Amérique des plantations :

> C'est Faulkner dans son œuvre. C'est Perse dans sa fuite universaliste. C'est Césaire dans son cri démiurgique d'une Afrique impossible. C'est Glissant dans ses solitudes-solidaires d'où lève sa Relation au monde. C'est García Márquez, soûl d'un temps circulaire dans l'ensemble des possibles[1].

Ici, Chamoiseau intègre explicitement Faulkner, romancier sudiste américain, dans l'énumération des grands écrivains de la Caraïbe ; il le qualifie même plus loin de « créole américain ». Publié la même année qu'*Écrire en pays dominé*, l'essai *Faulkner, Mississippi* de Glissant complète cette réflexion ; le sud des États-Unis y est décrit comme une terre ayant connu une profonde souffrance, « la trouble condition de ceux qui asservissent l'homme et entendent s'en justifier[2]. » Effectivement, l'œuvre de Faulkner, comme celle des deux écrivains antillais est elle-même hantée par le passé américain – ce que Glissant appelle la maladie de la temporalité –, par le sens de l'errance et du tragique ainsi que l'impossible retour à l'équilibre perdu.

En somme, et bien que cela ne se manifeste ni de la même façon ni avec la même intensité dans l'œuvre Gabriel García Márquez et dans celle de Patrick Chamoiseau, nous pouvons tout à fait reprendre à notre compte une formule de Pascale Casanova pour la mettre en facteur et achever ainsi de filer la métaphore familiale de la paternité littéraire de William Faulkner : « la parenté qui, malgré la différence de langue, d'époque, de civilisation, se révèle immédiatement aux excentriques leur permet de le revendiquer comme ancêtre légitime[3]. »

2. Autres auteurs de chaque sentimenthèque personnelle : vers une bibliothèque partagée

En prenant pour point de départ cette influence de Faulkner puis en procédant par un élargissement à la fois historique et géographique, nous proposons ici de poursuivre l'élaboration d'une bibliothèque idéale en recensant certains noms d'écrivains et d'ouvrages qui nous semblent particulièrement évocateurs pour nos romanciers. Sans prétendre épuiser l'ensemble des intertextes ni viser, par conséquent, à une quelconque exhaustivité, nous souhaitons surtout montrer que certaines de ces références littéraires – qui sont initialement convoquées parce qu'elles témoignent d'une influence ou constituent l'intertexte d'un auteur en particulier –, sont susceptibles d'être partagées par un ou plusieurs des autres auteurs. Cette

[1] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op. cit.*, p. 157.
[2] Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi, op. cit.*, p. 308.
[3] Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres, op. cit.*, p. 469.

bibliothèque est donc construite par des lectures avérées, mais également par des lectures latentes, possibles.

a. Romanciers modernistes contemporains de Faulkner

L'intérêt que nourrit Zoé Valdés à l'égard des romanciers modernistes a été affirmé à plusieurs reprises par cette dernière dans divers entretiens et conférences[1]. Le nom revenant le plus fréquemment dans ses propos est sans doute celui de Marcel Proust, qu'elle raconte avoir découvert au cours de sa jeunesse havanaise grâce à un libraire clandestin – en dépit de la censure dont les tomes de *La Recherche* faisaient l'objet à Cuba –, puis dont elle a pu lire l'œuvre intégrale lors de son installation à Paris. De fait, de nombreux romans de Zoé Valdés reprennent en guise de fil conducteur le motif proustien de la mémoire volontaire et involontaire. C'est en particulier le cas dans *Café Nostalgia* (1997), un texte construit autour de la mémoire sensorielle de l'héroïne, Marcela, jeune femme cubaine exilée à Paris et insatiable lectrice de Proust ; essentiellement centré sur l'évolution psychologique du personnage, le roman nous décrit la façon dont la construction identitaire passe par l'acceptation d'un renoncement au passé révolu, mais également par le souvenir de ce passé. Le personnage principal de *La eternidad del instante* rejoue lui-même à plusieurs reprises l'expérience mémorielle du narrateur de *La Recherche.* Au chapitre 24, par exemple, la vision d'une colombe provoque une réminiscence, un « enchaînement de ses souvenirs[2] » dont la narration suit le mouvement ; « de là son esprit partit à la chasse de cette autre colombe qui luttait contre les rafales d'un cyclone, un matin d'octobre, quand il se dirigeait vers le consulat chinois de La Havane[3]. »

Néanmoins, à l'exception de Marcel Proust, Zoé Valdés ne s'est guère étendue sur l'impact qu'ont pu avoir les romans modernes occidentaux sur sa propre démarche littéraire. En effet, de la même façon que, comme nous l'expliquions dès l'introduction de cette partie, la romancière cubaine ne fait pas spécialement ressortir Faulkner parmi la liste des auteurs nord-américains qu'elle a lus et appréciés, elle leur rend bien moins hommage qu'aux nombreux écrivains cubains qui comptent pour elle et qu'elle cite abondamment. Inversement, sans qu'ils n'égalent pour autant le « maestro » William Faulkner, nous pouvons évoquer le goût prononcé de Gabriel García Márquez pour d'autres romanciers nord-

[1] Voir en particulier la conférence qu'elle a donnée à la BNF le 6 avril 2004. Enregistrement sonore de 57 minutes, coll. « La voix des autres », consultable sur place : https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb392174677
[2] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 231 / *La eternidad del instante, op. cit.*, p. 221 : « el encadenamiento de recuerdos ».
[3] *Ibid*. / *Ibid.* : « […] de ahí su mente partió a la caza de aquella otra paloma que luchaba contra el vendaval de un ciclón, en una huracanada mañana de octubre, cuando él se dirigía ensimismado al consulado chino en La Habana. »

américains et européens qu'il a découverts à la même époque que l'auteur de *Sartoris*. Son biographe Gerald Martin rappelle en effet que c'est surtout à la suite d'un voyage effectué à Aracataca avec sa mère – en 1950, pour vendre la maison de ses grands-parents – et pendant ses années d'apprentissage journalistique que cette influence se fait particulièrement sentir : « Il envisageait désormais son village natal dans la perspective qui était celle de Faulkner et des autres modernistes des années 1920, Joyce, Proust et Virginia Woolf[1] » – on retrouve donc une deuxième fois une référence à l'auteur de *La Recherche*.

Arrêtons-nous en particulier sur la mention de Virginia Woolf, car l'admiration que voue García Márquez à cette romancière britannique va bien au-delà de la lecture assidue de ses textes. En effet, non seulement le jeune journaliste signe certains articles de cette époque du pseudonyme « *Septimus* » – en référence à un personnage du roman *Mrs Dalloway*, publié en 1925 –, mais également, dans *El olor de la guayaba*, il décrit le profond impact que la lecture de ce texte a produit sur sa propre démarche littéraire : « Il a complètement bouleversé mon sens du temps. Peut-être m'a-t-il permis d'entrevoir en un instant tout le processus de décomposition de Macondo et son destin final[2]. » L'autre œuvre de Virginia Woolf qui semble avoir particulièrement marqué le romancier colombien est *Orlando* (1928), qu'il a certainement pu lire en espagnol grâce à la traduction signée par Jorge Luis Borges. Centré sur le récit de la vie d'un jeune noble anglais, ce second roman est particulièrement intéressant à rapprocher de la genèse de *Cien años de soledad* qui devait lui aussi s'inscrire initialement dans la tradition de la biographie imaginaire, en relatant celle du colonel Aureliano Buendía. Plus précisément, García Márquez emprunte à Virginia Woolf sa conception du temps, une temporalité distendue dans laquelle les événements réels sont entièrement soumis au temps narratif et fictionnel – lequel s'étend d'ailleurs sur plus de cent ans chez l'écrivain colombien mais dépasse même les quatre siècles dans *Orlando*. Comme l'affirme Suzanne J. Levine, « *Cien años de soledad* a incorporé les formes modernes de la biographie imaginaire et du journal fictif, de la saga familiale, du roman indigéniste et du roman de contestation, ainsi que du roman expérimental de cette époque, le tout dans une nouvelle unité[3]. »

---

[1] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez. Une vie, op. cit*., p. 159.

[2] Gabriel García Márquez, *Une odeur de goyave, op. cit*., p. 65 / *El olor de la guayaba, op. cit.,* p. 68: « […] transformó por completo mi sentido del tiempo. Quizás me permitió vislumbrar en un instante todo el proceso de descomposición de Macondo, y su destino final. »

[3] Suzanne Jill Levine, *El espejo hablado. Un estudio de Cien años de soledad, op. cit.*, p. 8. Nous traduisons dans le corps du texte la citation suivante : « *Cien años de soledad* ha incorporado las formas modernas de la biografía imaginaria y del diario ficticio, de la saga familiar, de la novela indigenista y la novela de protesta, así como la novela experimental de esta época, en una nueva unidad. » L'auteure ajoute un peu plus loin dans son analyse : « Tous deux laissent de côté le temps chronologique pour montrer que le « véritable » temps ne se déroule pas dans une seule direction, mais en faisant des cercles […], et la vie de chaque individu constitue un

Cette influence d'ordre générique est susceptible d'être étendue au reste de notre corpus, puisque la biographie imaginaire s'apparente en partie au projet qu'envisage William Faulkner avec le colonel John Sartoris, à celui de Patrick Chamoiseau avec Marie-Sophie Laborieux ainsi qu'à celui de Zoé Valdés avec Mo Ying / Maximiliano Megía. Nous pouvons également affirmer que d'autres caractéristiques importantes de l'œuvre de Virginia Woolf, telles que son traitement de la condition féminine, en font une référence qui pourrait tout à fait être partagée par Patrick Chamoiseau – du fait de la présence de cette thématique dans l'évolution du personnage de Marie-Sophie Laborieux, et plus globalement dans le rôle prépondérant joué par les femmes dans l'organisation et la survie du quartier Texaco – ainsi que par Zoé Valdés, dont les textes, souvent centrés sur des figures féminines fortes, décrivent les limites du patriarcat et les défaillances du pouvoir masculin. Ces deux rapprochements justifient donc d'autant plus la présence de Virginia Woolf dans la bibliothèque partagée que nous construisons.

b. Auteurs latino-américains

Autre figure auctoriale trouvant sa place légitime dans cette sentimenthèque et que nous venons de mentionner pour son activité de traducteur : l'écrivain argentin Jorge Luis Borges. Célèbre pour ses propres réflexions sur les bibliothèques – il a d'ailleurs été directeur de la Bibliothèque Nationale de Buenos Aires dans les années 1950 –, sa présence dans celle de nos auteurs se justifie de multiples façons. Tout d'abord, nous avons mentionné précédemment sa traduction en espagnol de Virginia Woolf ; signalons également qu'il a traduit un roman de Faulkner, *The Wild Palms* (1939) ainsi que certains textes de Kafka – deux lectures de prédilection pour Gabriel García Márquez qui a sans doute pu y avoir accès grâce à cette traduction. Le nom de Borges apparaît en outre dès la première page de *La eternidad del instante*, par le biais de la citation-épigraphe suivante : « Le style du désir est l'éternité[1] ». Mais c'est avec le romancier colombien que les affinités sont les plus intéressantes. Comme García Márquez, Borges est un grand lecteur du recueil oriental des *Mille et Une Nuits*. Il évoque ces contes dans une conférence en 1980 :

> On a envie de se perdre dans *les Mille et Une nuits* ; on sait qu'en entrant dans ce livre on pourra oublier sa pauvre destinée humaine ; qu'on pourra pénétrer dans un monde, un monde fait d'un certain nombre de figures archétypes et aussi d'individus.

élément indissociable de ce cercle. » Nous traduisons la citation suivante : « Ambos dejan de lado el tiempo cronológico para mostrar que el « verdadero » tiempo no corre en una sola dirección, sino en círculos […], y la vida de todo individuo es parte inseparable de este círculo. » (p. 51).

[1] « El estilo del deseo est la eternidad. » Cette citation provient du premier livre d'essais de Borges, *Historia de la eternidad*, publié en 1936.

> Dans ce titre des *Mille et Une nuits* il y a ceci de très important qu'il suggère un livre infini. C'est ce qu'il est, virtuellement. Les Arabes disent que personne ne peut lire *les Mille et Une Nuits* jusqu'à la fin. Non pas qu'il soit question d'ennui : on sent que le livre est infini.
>
> J'ai chez moi les dix-sept volumes de la traduction de Burton. Je sais que je ne les lirai jamais mais je sais que les Nuits sont là à m'attendre ; qu'il se peut que ma vie soit malheureuse mais j'aurai là les dix-sept volumes ; j'aurai là cette sorte d'éternité des *Mille et Une Nuits* de l'Orient[1].

Expliqué dans cette citation par le fait que le recueil « suggère un livre infini », ce goût particulier pour la matière des *Mille et Une Nuits* se justifie également par l'adhésion de Borges à l'esthétique magico-réaliste. Bien avant García Márquez, ce dernier privilégie en effet la narration fantastique dans ses contes et ses nouvelles, manifeste un rejet des formes littéraires réalistes et rend poreuses les frontières entre le rêve et la réalité.

En outre, Borges est intéressant à mentionner pour approfondir la question des influences et des filiations littéraires dans la mesure où lui-même considère que toute œuvre atteste d'abord des lectures de son auteur, reflète la bibliothèque de toute une vie. Aussi peut-on entrevoir son ombre lorsque García Márquez superpose différentes œuvres de fiction dans *Cien años de soledad* – l'œuvre renvoyant comme un miroir l'image des lectures de l'auteur ou du dialogue qui s'établit entre ses propres textes. Cette superposition de fictions se produit par exemple au quatrième chapitre du roman, lorsque les funérailles de Melquíades sont comparées avec « le carnaval funèbre de la Mamá Grande[2] », qui est le personnage d'une de ses nouvelles antérieures. L'auteur fait également apparaître dans le roman des noms de personnages qui proviennent d'autres fictions latino-américaines : citons notamment l'apparition de Victor Hugues, personnage d'*El siglo de las luces* d'Alejo Carpentier (1962), celle de Lorenzo Gavilán, issu de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (1962), ou encore celle de Rocamadour, emprunté à *Rayuela* de Julio Cortázar (1963). En somme, toute l'entreprise de recyclage et de cannibalisme textuel que nous avons précédemment décrite et qui concerne tous les auteurs de notre corpus est susceptible de refléter l'influence – directe ou indirecte – de Borges, ce qui fait de ce dernier une référence incontestable de la bibliothèque partagée.

Ensuite, même si quelques auteurs européens, français en particulier, sont fréquemment cités dans les textes de Zoé Valdés – en plus de Marcel Proust, ce sont les noms de Charles Baudelaire, Eugène Sue, Marguerite Duras et Marguerite Yourcenar qui reviennent le plus souvent –, nous remarquons surtout le souci constant de cette dernière d'appartenir à une

[1] Jorge Luis Borges, « *Les Mille et Une Nuits* » in *Conférences* [1980], trad. Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1985, p. 63-64.

[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 95 / *Cien años de soledad, op. cit.*, p. 90 : « el carnaval funerario de la Mamá Grande ». La nouvelle que nous évoquons date de 1962 et fait partie d'un recueil du même nom : voir Gabriel García Márquez, *Les Funérailles de la Grande Mémé*, trad. Claude Couffon, Paris, Grasset, 1988 / *Los Funerales de la Mamá Grande* [1962], Barcelona, Bruguera, 1983.

certaine famille d'auteurs cubains : celle des révoltés, des opprimés, des opposants au régime castriste, des artistes qui ont été condamnés à Cuba ou bien contraints à l'exil. De fait, cette identification à des figures symbolisant la dissidence est un trait caractéristique de la littérature de la génération issue de la Révolution – rappelons que Zoé Valdés est elle-même née en 1959. C'est ce qu'explique Françoise Moulin Civil dans la préface d'un ouvrage consacré à la question de la résistance et de l'identité cubaine chez trois auteurs, dont Zoé Valdés, appartenant à cette génération :

> La force de cette littérature émergente et souvent provocatrice, au-delà des saines ruptures d'école, des innovations esthétiques, des révolutions formelles ou thématiques, au-delà même des lignes plus douloureuses de fracture, est peut-être d'avoir su s'inscrire dans ce que l'on pourrait bien considérer comme une obsession des lettres cubaines, au moins depuis le XIX[e] siècle : celle de définir une territorialité propre, pour insaisissables qu'en soient ses contours[1].

Parmi les membres de cette grande famille d'opposants au régime en place, les auteurs auxquels Zoé Valdés se montre désireuse de s'affilier sont notamment Reinaldo Arenas – artiste d'abord engagé parmi les castristes dans sa jeunesse, puis persécuté par le pouvoir à cause de son homosexualité et expulsé de l'île lors de l'exode de Mariel –, Guillermo Cabrera Infante[2] – comme Zoé Valdés, écrivain, scénariste et critique de cinéma, exilé à Londres dès les années 1960 – et José Lezama Lima, fondateur du groupe de poètes *Orígenes*, demeuré toute sa vie à La Havane mais dont l'œuvre, en particulier *Paradiso* (1960) a été censurée par le régime castriste. La fascination qu'exerce ce dernier sur Zoé Valdés se manifeste par exemple dans *La Habana, mon amour*, lorsqu'elle décrit les allées et venues d'un homme gros et asthmatique, sans savoir qu'il s'agit de Lezama Lima :

> Au cours de l'été 1976, j'écrivais de terribles vers tandis qu'il mourait. Ce même été, j'ai exploré la solitude cosmique de la ville, le labyrinthe des morts, le vieux cimetière Colomb ; je ne savais pas que, quelques heures plus tard, il reposerait là, lui aussi, et dialoguerait avec les spectres, en éclaboussant le chaos de son souffle démesuré[3].

Ici, le parallèle entre la fin de vie de cet artiste admiré et la mention de ses propres tentatives poétiques de jeunesse permet à la fois de témoigner son admiration à l'égard de cet auteur et de se placer sous son patronage, de s'affilier à lui. Nous pouvons également lire, à travers les incarcérations injustes dont est victime Maximiliano Megía dans *La eternidad del instante*, un

[1] Françoise Moulin Civil, « Préface » in Renée-Clémentine Lucien, *Résistance et cubanité. Trois écrivains nés avec la Révolution cubaine : Eliseo Alberto, Leonardo Padura et Zoé Valdés,* Paris, L'Harmattan, 2006, p. 9.
[2] Voir à ce sujet le film documentaire *Conducta Impropia* (*Mauvaise conduite*) de Nestor Almendros et Orlando Jimenez-Leal (1983), auquel Reinaldo Arenas et Guillermo Cabrera Infante ont collaboré aux côtés d'autres écrivains et artistes dissidents. Le film documentaire *Fiel Castro* (*Fidèle Castro*) de Ricardo Vega et produit par Zoé Valdés (2009) est clairement un hommage au premier.
[3] Zoé Valdés, *La Havane, mon amour, op. cit*., p. 184 / *La Habana, mon amour, op. cit.,* p. 140 : « En el verano de 1976 yo escribía unos versos terribles y él moría. En ese mismo verano me fui a explorar la soledad cósmica de la ciudad, el laberinto de los muertos, el viejo cementerio de Colon, sin saber que dentro de unas pocas horas allí estaría él también, dialogando con los espectros y humedeciendo el caos con su aliento desmesurado. »

hommage à tous les artistes cubains dits « déviants » ou « asociaux » qui ont été persécutés par le régime castriste :

> Maximiliano Megía avait élevé la voix, tenté d'avertir, et on l'avait traité comme de la crotte. Il était allé deux années dans la plus épouvantable prison. Sa protestation avait entraîné l'invention de deux motifs d'internement : le vol et la pédérastie. Classique chez les communistes[1].

Bien sûr, cette référence aux auteurs dissidents cubains est spécifique à Zoé Valdés pour des raisons essentiellement biographiques. Le fait qu'il s'agisse de la seule femme du corpus joue également un rôle, étant donné que son œuvre met l'accent sur une réalité singulièrement féminine dans laquelle, pour reprendre les propos de Françoise Moulin Civil « la subversion procède d'une mise à mal de schémas idéologiques traditionnellement aliénants pour les femmes, et que le régime révolutionnaire a réutilisés avantageusement à son profit, notamment le machisme[2]. » Nous pouvons également considérer que le statut d'exilée de Zoé Valdés pousse très certainement cette dernière à s'affilier d'autant plus aux auteurs de son île natale, afin de conserver une forme d'identité artistique cubaine. Pour cette raison, cette partie de sa bibliothèque personnelle demeure donc moins partageable que le reste avec les autres romanciers du corpus.

Associé à cette explication biographique, le deuxième facteur impliquant une distance de Zoé Valdés vis-à-vis des trois autres auteurs provient de ses rapports contrariés avec García Márquez, en raison de l'amitié bien connue de ce dernier avec Fidel Castro. Dans l'essai pamphlétaire intitulé *La Ficción Fidel*[3] qu'elle publie en 2008, elle présente par exemple l'auteur de *Cien años de soledad* comme le conseiller littéraire du « *líder máximo* ». Ce clivage politique pousse dès lors Zoé Valdés à refuser de s'exprimer au sujet d'une éventuelle influence de l'œuvre de García Márquez sur la sienne, malgré d'importantes similitudes thématiques et stylistiques. Bien au contraire, Patrick Chamoiseau se présente quant à lui comme un lecteur assumé du romancier colombien. Dans *Écrire en pays dominé*, en effet, García Márquez figure en bonne place dans la sentimenthèque et son nom est accompagné d'une phrase, « Anime ton alphabet, des odeurs et des parfums[4] », qui montre d'emblée combien la présence de l'écrivain colombien invite à une expérience active qui fait participer le langage et les sens. Également, dans *Biblique des derniers gestes* (2002), le romancier colombien est mentionné avec d'autres écrivains par le narrateur, parce que « ces étonnantes littératures s'étaient mises à [le] hanter » ; sont évoquées notamment les « spirales

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 331 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 317 : « Maximiliano Megía había gritado ; trató de advertir y lo redujeron a estiércol. Fue de cabeza dos años a la más espantosa de las prisiones. El grito trajo como consecuencia que le inventaran dos causas: una por robo y otra por pederastia. »
[2] Renée-Clémentine Lucien, *Résistance et cubanité, op. cit*., p. 18.
[3] Voir également un article antérieur, publié dans *Le Monde* le 6 avril 2000 : « Sénilité de l'assassin ».
[4] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op. cit.*, p. 27.

magiciennes de Márquez »[1]. Ici, on peut véritablement prendre au mot Patrick Chamoiseau, qui décrit à son tour l'écriture « sorcière » du romancier colombien ainsi que sa présence fantomatique dans sa propre démarche littéraire. Enfin, le poème que l'écrivain martiniquais écrit à la mort de García Márquez en avril 2014 est un hommage funèbre à celui qu'il interpelle comme un « frère » dès le premier vers, et à qui il s'adresse ensuite en ces termes :

> Ta Caraïbe avale toutes les Amériques
> elle en connaît le lien
> et ce qui chante ici et qui enchante
> dans ces îles et ces rives
> ces peuples créés
> situations superbes et lieux inoubliables
> nomment sur ton passage ce qui les a nommés[2].

Au-delà de la déclaration d'admiration et d'amitié, on peut être sensible à l'expression d'un lien qui passe par le partage de l'identité caribéenne ; l'idée que toute la Caraïbe, mais aussi toute l'Amérique puisse être contenue dans l'univers de Gabriel García Márquez invite naturellement au rapprochement.

c. Les « liaisons magnétiques » antillaises de Patrick Chamoiseau

L'expression « liaisons magnétiques » reprend le titre d'un essai que Chamoiseau a consacré à Aimé Césaire, Saint-John Perse et Édouard Glissant[3]. Elle est elle-même empruntée à Glissant qui écrit en 2006 dans *Une nouvelle région du monde* : « La liaison magnétique forme la grammaire du Tout-Monde[4] ». Dans cet ouvrage, Chamoiseau fait le récit de sa rencontre avec chacun des trois auteurs et décrit la façon dont la lecture individuelle permet de les faire entrer en résonance les uns avec les autres[5]. Au cours de ce développement, nous nous concentrerons sur sa relation à Césaire et Glissant.

Comme il le raconte dans *Écrire en pays dominé*, Patrick Chamoiseau est initié à la lecture du premier pendant son adolescence, lorsque son frère lui récite un extrait du *Cahier d'un retour au pays natal*. L'effet de cette découverte est radical : la poésie de Césaire lui procure immédiatement un « formidable exutoire de [son] mal être[6] ». Si Césaire est ici présenté comme un père spirituel pour l'écrivain en devenir, il faut néanmoins noter un

[1] Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes,* Paris, Gallimard, 2002, p. 91.
[2] Patrick Chamoiseau, « Pour García Márquez », poème du 17 avril 2014, publié sur le site suivant (consulté le 25/10/2019) : https://creoleways.com/2014/04/19/poesie-patrick-chamoiseau-rend-hommage-a-gabriel-garcia-marquez/
[3] Patrick Chamoiseau, *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*, *op. cit.*
[4] *Ibid.*, p. 54. C'est Chamoiseau qui cite cette phrase de Glissant.
[5] « Les trois se sont ainsi rencontrés en moi, sans se confondre ni se dénaturer. » *Ibid.*, p. 13.
[6] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op. cit*., p. 58. L'auteur poursuit avec cette recommandation : « Il faut parler Césaire, l'avoir en bouche et en poitrine, accueillir dans les os de son crâne l'activité tellurique de son verbe. » (*Ibid*.)

décalage entre cet hommage qui lui est rendu et le traitement que lui réserve Chamoiseau dans *Texaco* – où le poète est certes appelé familièrement « Papa Césaire », mais sans que cette expression hypocoristique ne le préserve d'une certaine critique. Dans le roman, en effet, Aimé Césaire est décrit dans l'exercice de ses fonctions de maire de Fort-de-France, qu'il a réellement occupées pendant cinquante-six ans. Or, il est à la fois présenté comme une figure positive et salvatrice par Marie-Sophie Laborieux, qui l'admire beaucoup, tout en étant soumis à un traitement ironique de la part de la narration[1]. Cette ambivalence rend dès lors l'affiliation de Patrick Chamoiseau à ce chantre de la négritude plus complexe que son adhésion pleinement assumée à l'œuvre et à la personnalité d'Édouard Glissant.

Aimé Césaire apparaît d'abord dans *Texaco* comme un homme ambitieux, érigé en modèle par les mulâtres de Fort-de-France, ce qui suscite la déception puis le mépris d'Esternome Laborieux qui espérait retrouver en lui la puissance magique d'un Mentô. Plus loin dans le récit, grâce à sa fille, le prestige de poète et d'homme politique de Césaire commence à être restauré à partir du moment où il devient un soutien pour la préservation du quartier qu'elle défend. Marie-Sophie, qui, au cours de son enfance dans le quartier des Misarables, avait souvent entendu parler des discours de Césaire mais ne l'avait jamais vu, en découvre une autre présentation par l'intermédiaire de son employeur, Monsieur Alcibiade avant les élections municipales :

> Eh bien, ce nègre noir connaissait la langue française mieux qu'un gros dictionnaire où il était capable d'un coup d'œil de repérer les fautes. On disait qu'il pouvait te parler en français sans même que tu comprennes la moitié d'une parole, qu'il savait tout de la poésie, de l'histoire, de la Grèce, de Rome, des humanités latines, des philosophes, bref qu'il était plus savant, plus lettré, plus extraordinaire que le plus mapipi des blancs-france. Il pratiquait, disait-on, une étrange poésie, sans rime ni meure ; il se déclarait nègre et semblait fier de l'être. Le pire, c'est qu'il se montrait ingrat en dénonçant le colonialisme. Lui, à qui la France avait appris à lire, enseigné l'écriture, se disait africain et le revendiquait. Cela précipitait le sieur Alcibiade dans un horreur sans nom[2] […].

Ce portrait qui caricature l'itinéraire personnel et l'idéologie d'Aimé Césaire – érudition, poésie, négritude et anticolonialisme – est surtout l'occasion de se moquer de ses détracteurs comme Monsieur Alcibiade, dont le paternalisme vis-à-vis des ex-colonisés est mis à mal ; le souffle nouveau et l'espoir qu'incarne le nouveau maire pour le peuple de Fort-de-France sont ici mis en valeur.

Cependant, lorsque Marie-Sophie est ensuite amenée à parler en personne à Césaire, la rencontre s'avère assez décevante et le leitmotiv amer de son père – « *C'est un mulâtre* » –

[1] Voir Jean Christophe Delmeule, « L'écriture de la ville dans *Texaco* » in Jean-Christophe Delmeule (dir.), *Patrick Chamoiseau, les géographies de la mémoire*, Dossier spécial de la *Tortue Verte*, *Revue en ligne des littératures francophone*s, n°5, novembre 2014, p. 16-24.
[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 318-319.

résonne dans son souvenir. En effet, le nouveau maire de Fort-de-France s'avère bien moins accessible que ce qu'on pouvait espérer de « papa-Césaire ». Sensible aux éloges, il ne réagit vraiment que lorsque la fondatrice de Texaco lui cite de mémoire un passage de son *Cahier d'un retour du pays natal* ; Marie-Sophie ajoute d'ailleurs qu'elle n'est pas sûre que Césaire l'ait crue quand elle lui a affirmé avoir lu tout le livre ; la bienveillance du maire est donc teintée d'une forme de condescendance à son égard. En outre, lorsque Césaire se rend pour la première fois dans le quartier à la demande des habitants, Marie-Sophie commente avec ironie les répercussions de cette visite, baptisées « l'effet-Césaire » :

> Lorsque nous reconstruisîmes, que les partants furent remplacés par de nouvelles personnes, et que les policiers durent à nouveau intervenir, l'effet-Césaire se produisit dans un émerveillement. Ils firent attention, respectèrent les cases abritant les enfants, n'écrasant vraiment que les cases vides, en cours de construction, ou celles qui induisaient une menace d'incendie de par leur position au-dessus des réservoirs. Et ils prirent à chaque fois soin de nous expliquer le bien-fondé de telle ou telle démolition[1].

L'action du maire est en effet tournée en dérision, puisque cet « émerveillement » qu'il a engendré consiste en fait à inciter les forces de l'ordre à poursuivre la destruction des installations des habitants, mais de façon plus procédurière que violente – en se justifiant poliment et en faisant bien attention.

Ces deux façons dont Aimé Césaire apparaît dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau – poète éveilleur dans les essais, figure essentiellement politique dans *Texaco* – nous conduisent à considérer que même s'il a indéniablement contribué à son apprentissage littéraire et à son engagement, le chantre de la négritude demeure un père spirituel essentiellement associé aux débuts littéraires ; sa présence dans *Texaco* peut se lire comme une forme d'hommage nuancé, à l'image de la distance prise par les écrivains de la génération de Chamoiseau avec le mouvement de la négritude, depuis longtemps dépassé. Édouard Glissant, de son côté, apparaît davantage comme une figure tutélaire durable dans le temps[2].

Ce dernier est tout d'abord présenté par Chamoiseau comme un intermédiaire venant à la suite de la lecture de Césaire ; mais il est surtout le « catalyseur de [sa] sentimenthèque[3] ». Chamoiseau précise cette idée un peu plus loin en décrivant la façon inexplicable mais puissante dont le roman *Malemort* de Glissant lui a permis d'accéder à tout un archipel de lectures éparpillées dans le temps comme dans l'espace :

> Sans logique ni raison, le *Malemort* de Glissant m'a donné Perse, Faulkner, Segalen, réinventé Rabelais, Proust, souligné Márquez, réalisé Césaire, Villon, rendu Céline fréquentable, renforcé

[1] *Ibid.*, p. 455.
[2] Plusieurs travaux critiques traitent de la relation de Chamoiseau et Glissant ou analysent leurs caractéristiques communes. Voir notamment l'article d'Évelyne Lloze, « Hétérotopie et utopie chez Glissant », in Jean-Christophe Delmeule (dir.), *Patrick Chamoiseau, les géographies de la mémoire, op. cit.*, p. 57-66.
[3] Patrick Chamoiseau, *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques, op. cit.*, p. 15.

> Kundera… Chaque œuvre en interaction avec les autres dans une sentimenthèque, les renforce, les renouvelle, les révèle, parfois même les invente. Et à l'âge où on commence à relire, la toile sentimenthèque se réinvente sans cesse, et s'élargit encore, avec les mêmes comme autant d'infinis[1].

L'effet de liste renforce l'impression de désordre dans cette énumération qui juxtapose les époques et les lieux d'écriture ; notons que Faulkner et García Márquez y figurent, ici convoqués par l'intermédiaire de Glissant.

L'admiration que voue Patrick Chamoiseau à ce dernier est évoquée dans de nombreux textes, bien que leurs avis ne concordent pas sur tout : Glissant a notamment beaucoup insisté sur la différence qui existe entre son propre concept de créolisation et celui de créolité, forgé par Chamoiseau, Confiant et Bernabé. De plus, la réciprocité de leur relation ne va pas forcément de soi : filant la métaphore familiale, Dominique Chancé affirme à ce sujet que « la famille imaginée par Patrick Chamoiseau a bien du mal à se réunir, le père n'étant pas tellement prêt à jouer son rôle[2] ». Cependant, elle évoque malgré tout une reconnaissance globale du fils par le père, affiliation fondée sur une esthétique commune moins martiniquaise que caribéenne : « une littérature de la Caraïbe, des Antilles américaines et baroques, sous le signe du réalisme merveilleux de Jacques-Stephen Alexis et d'une relation multilingue au créole et au français[3]. »

Terminons enfin ce point par une image, celle de la navigation, que Patrick Chamoiseau emploie pour évoquer ses liens avec les figures tutélaires qu'il a choisies :

> La yole s'est calmée, mais la perception de l'océan des livres et des possibles me fait rechercher le tout dans quelques-unes de ses parties, dans ses merveilles les mieux assises en moi, à mes yeux mieux achevées, celles qui dans mon expérience ont fonctionné comme d'immenses portes et de grands horizons, en étendue et en profondeur, en modèles et en contre-modèles, en point de démesure. C'est cela qui parmi moi persiste comme une sentimenthèque[4].

Cette image océanique de la lecture, qui symbolise la libre circulation des références, des textes et des modèles, permet de clore notre réflexion sur une possible bibliothèque partagée par nos auteurs caribéens.

À l'issue de ce chapitre dans lequel nous avons étudié successivement l'héritage culturel de nos quatre auteurs et la fraternité littéraire qui s'établit entre eux à travers des circulations intertextuelles, nous proposons d'achever notre réflexion par une remarque sur le statut

[1] *Ibid.*, p. 139-140.
[2] Dominique Chancé, « Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau. Construire un paradigme antillais », in Lise Gauvin, Cécile Van den Avenne, Véronique Corinus et Ching Selao (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures, op. cit.,* p. 180.
[3] *Ibid*., p. 181.
[4] Patrick Chamoiseau, *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques, op. cit*. p. 17.

quelque peu à part de Zoé Valdés. Nous avons insisté sur les raisons biographiques qui expliquent sa distance vis-à-vis de Gabriel García Márquez et qui justifient, au contraire, son désir de trouver sa place dans la généalogie des artistes cubains opposés au régime castriste. Nous pouvons également nous demander à son sujet si la posture de « fille » recouvre exactement les mêmes enjeux que celle de « fils[1] ». En effet, la première nous semble encore actuellement plus difficile à assumer que la seconde, parce qu'elle demeure soumise à une forme de patriarcat culturel qu'on retrouve même chez certains auteurs critiquant dans leurs œuvres les différentes formes de domination masculine. En outre, force est de constater qu'à l'exception de Virginia Woolf, les auteures ne sont pas au premier plan de la bibliothèque collective des romanciers de notre corpus[2]. Bien qu'elle ne se soit pas exprimée sur cette question, Zoé Valdés nous semble néanmoins lutter contre ce patriarcat culturel en plaçant des figures féminines aussi bien que masculines dans son panthéon personnel. Nous avons cité Marguerite Duras et Marguerite Yourcenar ; nous pourrions ajouter à la liste d'autres auteures comme l'ethnologue Lydia Cabrera, ainsi que plusieurs artistes telles que Remedios Varo, dont la vie est mise en fiction dans *La cazadora de astros*, et Dora Maar, à qui est consacré *La mujer que llora*[3].

Après nous être intéressée à la posture de fils et fille, voyons à présent ce qu'il en est de l'auteur en « père ». En effet, la part active que les romanciers prennent à la gestion de leur héritage littéraire et culturel – ne se contentant pas, comme nous l'avons montré, de le recevoir, mais adoptant au contraire toute une stratégie de réécriture et de réappropriation subversive – ne fait pas seulement d'eux des fils et fille : cette démarche créative et émancipatrice leur permet également d'accéder au statut de « père » et « mère », comme nous allons le voir dans le chapitre suivant.

[1] Voir à ce sujet l'article « Littérature et différence des sexes » de Merete Stistrup Jensen in Anne Tomiche et Karl Zieger (dir.), *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007 : Bilan et perspectives*, *op. cit.,* p. 233-242.

[2] Dans leur réflexion sur « la signature comme marque d'auctorialité », Frédéric Regard et Anne Tomiche évoquent la situation complexe « des auteures femmes confrontées autrefois à la question de leur autorité symbolique, que ce soit dans la société où étaient reçues leurs œuvres ou dans le champ professionnel où venait s'inscrire leur pratique d'écrivaines. » Frédéric Regard, Anne Tomiche (dir.), « Préface. Genre et signature », in *Genre et signature*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 7. Cette situation nous semble expliquer en partie le peu de présence des auteures dans la bibliothèque partagée des auteurs caribéens.

[3] Voir Zoé Valdés, *La cazadora de astros*, Barcelona, Plaza y Janés, 2007 / *La chasseuse d'astres*, trad. Albert Bensoussan, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2014 ; *La mujer que llora,* Barcelona, Planeta, 2013 / *La femme qui pleure*, trad. Albert Bensoussan, Paris, Arthaud, 2015.

Chapitre 2 : L'auteur en « père »

Pistes pour une nouvelle approche du récit de fondation et pour l'élaboration d'une nouvelle étiquette romanesque

Après avoir analysé la posture de descendants des auteurs de notre corpus, nous allons nous intéresser à la façon dont ces quatre romanciers deviennent aussi des ascendants – le père ou la mère de la fiction – grâce au processus d'écriture dans lequel ils s'engagent. Afin de mener cette réflexion, nous pouvons d'abord convoquer l'étymologie latine qui confère à l'auteur (*auctor*) une autorité (*auctoritas*) sur son sujet. Ce dernier a donc un pouvoir légitime de décision – mimétique de la traditionnelle autorité familiale – sur le contenu qu'il élabore ; son entreprise littéraire lui permet d'inverser le rapport de filiation initial, faisant passer l'écrivain du statut de fils ou fille à celui de père ou mère.

Cette affirmation se vérifie aussi bien au niveau de la genèse des romans que dans leur contenu, lorsque certains personnages se mettent à écrire. Marie-Sophie Laborieux dans *Texaco* et Maximiliano Megía dans *La eternidad del instante* inversent effectivement le lien de filiation initial qui les rattache aux membres de leur famille : leur entreprise de restitution écrite de la chronique familiale les conduit à devenir en quelque sorte les ascendants de leurs propres parents ; ces derniers deviennent des sujets engendrés sur lesquels s'exerce une domination auctoriale – l'adjectif étant ici à prendre au double sens d'auteur et d'autorité. Considérant ensuite la création romanesque elle-même, nous pouvons rappeler, comme nous l'avons montré précédemment[1], que le choix du motif familial consiste pour chaque romancier à s'emparer de l'histoire familiale en s'autorisant à la réformer à souhait – comme le font William Faulkner et Gabriel García Márquez lorsqu'ils éliminent la figure paternelle au profit des ancêtres (le grand-père et l'arrière-grand-père), ou comme le fait Zoé Valdés lorsqu'elle choisit de privilégier une branche spécifique de sa généalogie familiale (la branche chinoise) pour la placer au centre de son récit.

En outre, deux propositions critiques que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner permettent d'analyser ce procédé d'inversion et d'en mesurer la portée. Premièrement,

[1] Nous renvoyons à la partie intitulée « Quand les romans corrigent le réel : silence et remaniements » (Première partie, chapitre 2).

comme nous l'avons vu à propos de l'extension de la généalogie familiale aux affiliations littéraires, Claire de Ribaupierre affirme que dans le « roman généalogique », les membres de la famille sont réunis « selon un ordre fictif qui dessine un nouveau portrait de famille, plus vrai que nature[1] ». Nous pouvons nous intéresser plus précisément au résultat de la réinvention opérée dans l'écriture, que l'auteure commente :

> La rigueur du système d'assemblage permet d'entrevoir les zones inconscientes du texte, de deviner le désir de celui qui engendre sa propre histoire, qui inverse les rôles : de sa position de fils et de descendant, l'écrivain devient, par la construction romanesque du récit, le géniteur de sa lignée. Il renverse le cours de la descendance. Il décide de l'ordre généalogique, selon son désir. Par l'écriture, il révèle ses préférences, ses accointances, ses rejets, ses craintes[2].

Claire de Ribaupierre souligne ici le fait que l'écriture opère une inversion de la généalogie, ce qui procure à l'auteur un nouveau statut d'ascendant. Cela nous semble tout à fait correspondre à ce qui se produit dans les romans de Patrick Chamoiseau et Zoé Valdés, pour les deux personnages qui entreprennent d'écrire la chronique familiale à partir de souvenirs personnels et de témoignages parentaux (pour Maximiliano Megía) ou à partir des paroles du père (pour Marie-Sophie Laborieux).

Deuxièmement, nous pouvons reprendre la notion de paternalisation que mobilise Alejandro Rojas-Urrego dans un article consacré à *Cien años de soledad*. Nous avons vu qu'elle permettait de décrire la façon dont un personnage du roman, le fantasque José Arcadio Buendía, en venait à devenir véritablement le père de ses enfants. Or, cette notion nous semble tout à fait applicable, par analogie, aux romanciers eux-mêmes : la paternalisation serait, dans ce nouveau sens, l'art de devenir le père de son propre texte ainsi que des personnages qui y figurent. Cette hypothèse est corroborée par une confidence faite par Gabriel García Márquez lui-même à Plinio Apuleyo Mendoza. Le romancier colombien explique à son ami qu'il considère ses livres

> avec une sorte de tendresse paternelle. Comme on pense aux enfants qui ont grandi et qui s'en vont de la maison. Ces premiers livres me semblent lointains et un peu esseulés. Je me rappelle tous les problèmes qui se posaient au garçon qui les a écrits[3].

Cette représentation de l'auteur en figure paternelle bienveillante illustre l'idée de paternalisation littéraire, contribuant à justifier l'analogie que nous envisageons. Elle peut être également rapprochée de la comparaison que suggère Blas Matamoro entre la création et l'enfantement, lorsque ce dernier affirme que « la production intermittente d'une œuvre

[1] Claire de Ribaupierre, *Le roman généalogique, op. cit*., p. 131.
[2] *Ibid*.
[3] Gabriel García Márquez, *Une odeur de goyave, op. cit*., p. 82 / *El olor de la guayaba, op. cit*., p. 87 : « […] con una ternura un tanto paternal. Como uno recuerda a los hijos que ahora han crecido y se alejan de la casa. Veo a esos primeros libros remotos y desamparados. Recuerdo todos los problemas que le planteaban al muchacho que les escribió. »

ressemble à l'acte d'engendrer et de concevoir, au moment de l'expulsion pendant l'accouchement, au rituel de l'attribution d'un nom, de la paternité[1]. »

Dans les pages qui suivent, il s'agira donc d'analyser le procédé de renversement généalogique : après avoir été fils ou fille, comment les auteurs deviennent-ils père ou mère de leur propre famille réinventée par la fiction – non plus seulement héritiers mais à l'origine de leur généalogie, capables d'engendrer et de perpétuer à leur tour ? Selon nous, cette paternité ou maternité créatrice des auteurs est associée à deux créations spécifiques que nous analyserons successivement. Tout d'abord, elle invite à envisager une nouvelle genèse au sein de l'univers fictionnel : un récit de fondation caribéen, distinct du modèle imposé par la culture européenne et occidentale. Ensuite, nous montrerons qu'elle permet de réfléchir à la création d'une nouvelle étiquette romanesque, correspondant mieux aux romans de notre corpus que les propositions déjà existantes.

I. Variations romanesques autour du récit de fondation

Dans cette première partie, nous allons approfondir le parallèle que nous constatons entre, d'un côté, le geste de conservation et de transmission de la mémoire familiale effectué par certains personnages, et de l'autre, l'intention démiurgique des auteurs qui consiste à proposer la représentation d'un récit de fondation inédit, ancré dans l'identité et la culture caribéennes. Autrement dit, l'ambition fondatrice des écrivains est parfois redoublée par l'élaboration d'un récit entrepris par un individu à l'intérieur de la fiction : cela nous conduit donc à étudier dans un premier temps la façon dont est mis en scène l'acte d'écrire dans chaque roman.

A. Diversité des représentations de l'écriture

L'acte d'écrire est différemment représenté dans les quatre romans. La fréquence du motif est très variable d'un texte à l'autre, de même que l'intérêt qu'on peut accorder *a priori* à l'écriture telle qu'elle est représentée : si elle se contente parfois d'être une pratique anodine, dépourvue de charge symbolique, elle peut à d'autres moments mettre en abyme la démarche littéraire de l'auteur lui-même. Partant néanmoins du principe que toute allusion à l'écriture n'est jamais gratuite dans un texte romanesque, nous observerons donc les différents choix

[1] Blas Matamoro, *Novela familiar. El universo privado del escritor, op. cit.,* p. 13 : « […] la producción intermitente de una obra se parece al engendrar y al concebir, a la expulsión del parto y al conjuro de la nominación, de la autoría. » Nous traduisons dans le corps du texte.

que peuvent faire les romanciers quant à sa représentation. Pour cette raison, nous établirons un classement permettant de distinguer les différentes fonctions et valeurs de l'acte d'écrire ; le traitement des textes, successif dans un premier temps, ne nous empêchera pas de continuer par la suite le travail de comparaison.

Dans le roman de Zoé Valdés, tout le contenu écrit possède certes une charge symbolique importante, mais on peut tout de même distinguer deux ensembles : d'une part, l'écriture en tant que pratique culturelle et artistique et d'autre part, l'activité mimétique de celle de la romancière. Dès l'incipit de *La eternidad del instante*, on note en effet l'apparition de plusieurs personnages qui s'adonnent à l'écriture et qui en vivent, à commencer par les grands-parents du héros. En effet, le grand-père paternel édite des livres sur des œuvres poétiques, écrit des psaumes et des sermons, calligraphie sur des tissus brodés par son épouse ; quant au grand-père maternel, il est écrivain public, dessinateur et calligraphe. Disciple de ce dernier, la mère de Maximiliano Megía est elle aussi associée d'emblée à l'écriture : lorsque Li Ying la voit pour la première fois, il remarque en effet que Mei transporte « pinceaux et encriers[1] » ; le soir-même, elle lui apparaît dans un rêve au cours duquel ses vêtements se transforment en lettres calligraphiées[2]. Dans le deuxième chapitre, Mei est également décrite en plein travail de calligraphie, puis d'improvisation poétique. Dans ces premières occurrences, l'acte d'écrire n'est donc pas une mise en abyme du geste de l'écrivain, mais plutôt un hommage aux traditions culturelles et artistiques chinoises, ce qui conduit certes à une valorisation de l'écriture, mais pour sa dimension esthétique essentiellement.

En revanche, les cahiers que remplit Maximiliano Megía dans sa chambre à La Havane ont une autre fonction : la description de ce dernier en train de les écrire en fait une sorte de double masculin de la romancière. À partir de la deuxième partie du roman, s'observent en effet des procédés de mise en abyme entre la rédaction des cahiers par le personnage et l'écriture de *La eternidad del instante*. Le temps que le personnage passe à écrire est fréquemment mis en scène au fil des pages, et la proximité entre le texte romanesque et son double fictif peut même aller jusqu'à leur superposition :

> Maximiliano calligraphia le proverbe, puis ajouta de son écriture tremblante : « Il y eut un moment où je m'arrêtai en chemin, je ne savais si je devais avancer vers la destination incertaine où j'imaginais mon père, ou simplement retourner dans les bras de ma mère. Ce moment dura une seconde de grande perturbation, mais aussi de grand courage et d'intensité. Et cette seconde dure

[1] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 22. / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 21 : « pinceles y potes de tinta ».
[2] *Ibid*., p. 26 : « Le dessin de la broderie consistait en branches et dragons, qui plus tard se transformeraient en lettres, en calligraphie, en phrases courtes et inintelligibles. » / *Ibid*., p. 25 : « El dibujo del bordado consistía en ramas y dragones, que más tarde se transformarían en letras, caligrafía, en frases cortas e ininteligibles. »

> encore dans mon âme, elle est arrivée jusqu'à aujourd'hui. C'est l'éternité de cet instant qui me maintient vivant »[1].

Dans ce passage, la coïncidence entre les deux textes est renforcée par le fait qu'il s'agit également d'une réflexion sur la fusion momentanée entre le passé et le présent, glosée par l'expression « éternité de l'instant » qui donne son titre au roman. Dans cette perspective, la construction romanesque, en prenant la forme d'un témoignage et d'une narration, se fait point de contact et passerelle entre le temps révolu et l'instant présent. Il s'agit bien alors d'une mise en abyme du travail de l'écrivain puisque, comme le livre, les cahiers rassemblent les aventures du personnage : ils contiennent donc le roman lui-même, ce qui fait de Maximiliano un double de l'auteure. La fin du roman décrit le point culminant de la transmission lorsqu'on voit Lola, deux ans après la mort de son grand-père, en train de lire la fin du dernier cahier :

> Je serai le dernier Chinois, je n'oublierai jamais mon enfance dans le bourg de Yaan, je ne renoncerai jamais à mon passé, par amour pour mes parents. Mais aussi je me sens comme le dernier des Cubains, parce que j'aime également cette île, bien qu'elle se dilue peu à peu dans la mer, dans une tache ténébreusement épaisse. Nous, les derniers, pourrons éclairer le chemin, que nous vivions ici, là ou là-bas[2].

Ces dernières phrases achèvent également la mise en abyme, puisque le livre se termine, comme ce cahier, par cette dernière déclaration.

Chez García Márquez comme chez Zoé Valdés, l'écriture intervient toujours intentionnellement dans la narration : un support écrit n'est jamais mentionné au hasard, même lorsqu'il est *a priori* dénué d'intérêt littéraire ou qu'il ne semble pas contribuer à la transmission de la mémoire familiale. Pour le montrer, nous pouvons classer les apparitions de l'écriture relevées dans *Cien años de soledad* en fonction de leur nature. Premièrement, nous pensons aux écrits utilitaires qui interviennent à plusieurs reprises dans le roman pour résoudre un problème pratique. La première manifestation se produit lors de la peste de l'insomnie qui engendre, comme nous l'avons expliqué précédemment, une amnésie générale à Macondo. Afin de lutter contre ses conséquences, Aureliano a l'idée de compenser l'oubli en ayant recours à l'écriture : sur ses conseils, tous les habitants se hâtent d'inscrire sur chaque objet son nom et de décrire en quelques mots son usage tant qu'ils sont encore capables de le faire. Un exemple animalier est donné par le narrateur à titre d'illustration :

---

[1] *Ibid.*, p. 241 / *Ibid*., p. 231 : « Maximiliano Megía deletreó el proverbio y luego añadió con su escritura temblorosa: "Hubo un momento en que me detuve en el camino, no sabía si avanzar al destino incierto donde imaginaba a mi padre, o sencillamente retornar a los brazos de mi madre. Ese momento duró un segundo de gran perturbación, pero también de inmenso coraje e intensidad. Y ese segundo me dura todavía en el alma, ha llegado hasta hoy. Es la eternidad de aquel instante la que me mantiene vivo." »

[2] *Ibid.*, p. 352-353 / *Ibid*., p. 338 : « Yo seré el ultimo chino, jamás olvidaré mi infancia en el burgo de Yaan, nunca renunciaré a mi pasado, por amor a mis padres. Pero también me siento como el último de los cubanos, porque también amo esta isla, aunque se diluya poco a poco en el mar, en una mancha tenebrosamente espesa. Los últimos podremos aclarar el camino, vivan aquí, allá o acullá. »

« *Voici la vache, il faut la traire tous les matins pour qu'elle produise du lait et le lait, il faut le faire bouillir pour le mélanger avec du café et obtenir du café au lait*[1]. » Le recours à l'écrit pour pallier le danger de l'oubli est ensuite reproduit lorsqu'Úrsula tente de conserver les archives de la famille en répertoriant les rejetons du colonel Aureliano Buendía qui viennent se présenter les uns après les autres à Macondo, « notant dans un cahier le nom et l'adresse de chaque mère et le lieu et la date de naissance de chaque enfant[2] ». Dans les deux cas, le texte exhibe la fonction compensatoire de l'écriture tout en montrant son insuffisance : dans le deuxième exemple, elle pallie de façon précaire l'illégitimité, tandis que dans le premier, elle ne fait que retarder l'échéance, comme le résume le narrateur : « Ainsi continuèrent-ils à vivre dans une réalité fuyante, momentanément retenue captive par les mots, mais qui ne manquerait pas de leur échapper sans retour dès qu'ils oublieraient le sens même de l'écriture[3]. » Ce que García Márquez décrit ici, c'est l'*hybris* des Buendía qui croient pouvoir tout régenter et tout résoudre à Macondo, y compris les événements surnaturels ; leur ignorance vis-à-vis de leur propre destin les rapproche alors des héros tragiques. Cette insuffisance attribuée à l'écriture par le romancier lui-même peut également se lire comme un geste de désacralisation plein d'autodérision vis-à-vis du pouvoir traditionnellement accordé aux mots.

Bien différente des écrits utilitaires, l'écriture à vocation littéraire apparaît au chapitre 7 de *Cien años de soledad*, lorsque le colonel Aureliano Buendía revient à Macondo après ses multiples défaites guerrières, qu'il relit ses poèmes de jeunesse et se lance dans la rédaction des épisodes marquants de sa vie : « Pendant de longues heures, en marge des soubresauts d'une guerre sans avenir, il récapitula en vers rimés ses expériences à la lisière de la mort[4]. » Bien qu'il s'adonne à la création poétique, le sanguinaire, égoïste et peu aimant Aureliano Buendía ne saurait pour autant être considéré comme le double de García Márquez, qui a souvent exprimé un jugement sévère à l'égard de ce personnage, affirmant notamment qu'il ne fallait pas le considérer comme la transposition fictionnelle de son grand-père, le colonel Nicolás Márquez[5], en dépit de leur titre commun ; le narrateur semble d'ailleurs s'abstenir

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 67 / *Cien años de soledad, op. cit.*, p. 60 : « *Esta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche.* »
[2] *Ibid.*, p. 179 / *Ibid.*, p. 178 : « […] anotando en una libreta el nombre y la dirección de las madres y el lugar y fecha de nacimiento de los niños. »
[3] *Ibid*., p. 67 / *Ibid.,* p. 60 : « Así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita. »
[4] *Ibid*., p. 161-162 / *Ibid.*, p. 161 : « Durante muchas horas, al margen de los sobresaltos de una guerra sin futuro, resolvió en versos rimados sus experiencias a la orilla de la muerte. »
[5] Voir Gabriel García Márquez, *Une odeur de goyave, op. cit*., p. 22 : « Le colonel Aureliano Buendía est à l'opposé de l'image que je garde de mon grand-père. Mon grand-père était trapu et sanguin. C'était un grand mangeur, le plus glouton que j'aie vu, et le fornicateur le plus effréné, comme je l'ai appris beaucoup plus tard.

intentionnellement de donner des informations sur la qualité de ses vers. Cependant, l'écriture est tout de même pour Aureliano Buendía un moyen de prendre du recul sur sa propre existence afin d'en tirer un enseignement : pour cette raison, on peut donc tout de même entrevoir une forme de mise en abyme – certainement parodique ou en contrepoint – avec la démarche littéraire du romancier lui-même.

Enfin, plusieurs apparitions de l'écrit se rattachent au domaine de la connaissance et du savoir scientifique. Au début du roman, la rédaction scientifique est l'occupation principale de José Arcadio Buendía qui s'évertue à « composer un traité d'une étourdissante clarté didactique et d'un pouvoir de conviction irrésistible[1] ». Le jeu sur le point de vue du personnage invite là encore à tourner en dérision la puissance supposée de l'écriture, comme le suggère également la description de l'épopée – finalement inutile – du messager qui est chargé de transmettre le manuscrit aux autorités. En revanche, un autre personnage systématiquement associé à l'écriture apparaît comme le double idéal du romancier : le gitan Melquíades, auteur des manuscrits qui contiennent la clé de la destinée des Buendía et qui sont donc la duplication du roman. Comme chez Zoé Valdés, il y a donc bien dans *Cien años de soledad* une mise en abyme de l'écriture romanesque qui nécessite, selon Carlos Fuentes, une « *segunda lectura* », la première consistant pour tout lecteur latino-américain à retrouver sa famille et son histoire à travers celle des Buendía :

> *Cent ans de solitude* suppose deux lectures parce que le roman suppose, également, deux textes écrits. La première lecture correspond au premier texte écrit, que nous supposons avéré : un écrivain nommé Gabriel García Márquez fait le récit linéaire, chronologique, de l'histoire des généalogies de Macondo, en usant d'hyperboles bibliques et rabelaisiennes […]. La deuxième lecture débute au moment où s'arrête la première : la chronique de Macondo était déjà écrite dans les papiers d'un gitan ensorceleur, Melquíades, dont l'apparition comme personnage, cent ans auparavant, est identique à sa révélation comme narrateur, cent ans plus tard[2].

Souvent signifiante dans *Cien años de soledad* et *La eternidad del instante*, la mise en scène de l'acte d'écrire montre ainsi la façon dont certains personnages prennent en charge la mémoire familiale, ce qui contraste nettement avec le statut de l'écriture dans *Sartoris*. En

---

Au contraire, non seulement le colonel Buendía reproduit la silhouette osseuse du général Rafael Uribe Uribe, mais il a encore la même tendance à l'austérité. » / *El olor de la guayaba, op. cit*., p. 20-21 : « El coronel Aureliano Buendía es el personaje opuesto a la imagen que ya tengo de mi abuelo. Este es rechoncho y sanguíneo, y era además el comilón más voraz que recuerde y el fornicador mas desaforado, según supe mas tarde. El coronel Buendía, en cambio, no solo responde mas bien a la estampa huesuda del general Rafael Uribe Uribe, sino que tiene su misma tendencia a la austeridad. »

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit.*, p. 19 / *Cien años de soledad*, *op. cit.*, p. 11 : « […] componer un manual de una asombrosa claridad didáctica y un poder de convicción irresistible. »

[2] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana, op. cit.,* p. 59 : « *Cien anos de soledad* supone dos lecturas porque supone, también, dos escrituras. La primera lectura coincide con una escritura que suponemos cierta : un escritor llamado Gabriel García Márquez está relatando linealmente, cronologicamente, la historia de las genealogias de Macondo, con hiperbole biblica y rabelaisiana […]. La segunda se inicia en el momento de terminar la primera: la crónica de Macondo ya estaba escrita en los papeles de un taumaturgo gitano, Melquíades, cuya aparición como personaje, cien anos antes, resulta idéntica a su revelación como narrador, cien anos después. » Nous traduisons dans le corps du texte.

effet, à l'exception de la brève inscription qu'ajoute le vieux Bayard sur la page de garde de la vieille Bible familiale[1] – où sont déjà notés les noms des membres de la famille décédés –, l'écriture est pratiquement dissociée de la mémoire familiale des Sartoris. En outre, dans ce roman, le contenu écrit se distingue singulièrement d'une activité artistique. Seule la correspondance d'Horace Benbow pourrait se rapprocher quelque peu du travail d'un écrivain, comme on le voit dans ce passage où il écrit une lettre à sa sœur :

> Horace laissa sa plume en suspens et contempla le feuillet couvert de son griffonnage pratiquement illisible, tandis que les mots qu'il venait d'écrire raisonnaient encore dans son esprit avec une pointe d'élégante et capricieuse mélancolie[2].

Le ton est ici d'emblée caricatural : la description que fait le narrateur parodie l'inspiration littéraire et révèle le narcissisme d'Horace, qui se regarde littéralement écrire. Un peu plus loin dans le même chapitre, la « pose » artistique du personnage est encore commentée :

> La plume s'arrêta, resta suspendue, tandis qu'il cherchait les mots, si prompts d'ordinaire à lui obéir ; il se rendait ainsi à une évidence : s'il est facile de mentir impromptu sur le compte des autres, mentir sur soi-même exige de la réflexion et un choix méticuleux des expressions[3].

Amateur d'art, cultivé et lettré, Horace aurait pu être une sorte de double de l'écrivain ; cependant, par son attitude, il apparaît surtout comme un repoussoir caricatural.

Les deux autres apparitions de l'écriture qu'on observe dans *Sartoris* sont aux antipodes d'une activité littéraire. Il y a tout d'abord les cartes postales et les télégrammes qu'envoie le jeune Bayard après sa fuite : leur contenu est purement informatif, Bayard se bornant à donner signe de vie et à demander de l'argent, Miss Jenny le sommant en retour de rentrer pour la naissance de son fils ; ces écrits peuvent être qualifiés d'antilittéraires puisqu'ils remplissent exclusivement une fonction communicative et répondent à une exigence de brièveté et d'efficacité. Mais la deuxième occurrence est celle qui dégrade le plus l'objet écrit : il s'agit des lettres anonymes que Byron Snopes, le comptable de la banque des Sartoris, envoie à Narcissa Benbow ; elles sont écrites de la main de Virgil Beard, un enfant que Snopes soudoie pour rédiger sous sa dictée. Ces lettres sont mentionnées pour la première fois au début de la deuxième partie de *Sartoris*, lorsque Narcissa montre la plus récente à Miss Jenny – qui a précédemment été mise au courant de la situation :

> Ce n'était qu'une simple feuille de papier écolier couverte d'une écriture franche, naïve, qui au premier coup d'œil ne décelait pas la moindre personnalité. C'était écrit d'une main jeune, mais

[1] Voir *Sartoris, op. cit*., p. 86 / *Sartoris, op. cit*., p. 88.
[2] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 321 / *Sartoris, op. cit*., p. 281 : « Horace's pen ceased and he gazed at the sheet scrawled over with his practically illegible script, while the words he had just written echoed yet in his mind with a little gallant and whimsical sadness […]. »
[3] *Ibid.*, p. 323 / *Ibid.*, p. 282-283 : « The pen ceased, and still poised, he sought the words that so rarely eluded him, realizing as he did so that, though one can lie about others with ready and extemporaneous promptitude, to lie about oneself requires deliberation and a careful choice of expression. »

> tout à la fois si neutre, si nettement incapable de garder l'anonymat, qu'on en était sur le moment légèrement étonné[1].

Dans cette description explicitement dénigrante, insistant sur le caractère prosaïque du document, le point de vue de Miss Jenny, qui ignore l'identité de l'auteur de la lettre, se superpose à la narration. Un extrait de la lettre est ensuite retranscrit, que le lecteur découvre en même temps que la vieille demoiselle :

> Vous avez pas répondu à ma lettre du 25. Je comptais pas encore sur une réponse de vous. Vous me répondrez bientôt, je peux attendre. Je veux pas vous faire de mal, je suis loyal et honnête, vous vous en rendrez compte lorsque nos deux routes se rencontreront. Je ne compte pas encore sur une réponse de vous, mais vous savez où faire signe[2].

En supprimant la particule négative, la traduction française cherche à rendre compte des erreurs de rédaction contenues dans le texte original : des fautes d'orthographe – « *lern* » au lieu de « *learn* », « *to gether* » au lieu de *together* – et surtout une absence de ponctuation qui trahissent l'ignorance du scripteur et du dicteur. Cette rédaction médiocre est à l'image de l'intention malsaine de ces lettres anonymes, destinées à compromettre Narcissa ; elle révèle également la bassesse de Snopes – sa famille étant, rappelons-le, l'incarnation dans la fiction de tout ce que hait Faulkner. Le support écrit se voit dès lors sali et dévalorisé par ces lettres anonymes.

Sur la question de la représentation et du statut de l'écriture, *Sartoris* tranche donc nettement avec *Cien años de soledad* et *La eternidad del instante*, mais également avec le roman de Patrick Chamoiseau, comme nous allons le voir à présent. En effet, bien que la dimension orale de la transmission soit essentielle dans *Texaco* – c'est oralement qu'Esternome s'adresse à sa fille et que se fait le récit de cette dernière au Christ-urbaniste puis au Marqueur de paroles –, la question de l'écrit y est également cruciale : d'une part, parce que comme Maximiliano Megía et comme Melquíades, Marie-Sophie Laborieux a rédigé des cahiers dont des extraits sont fréquemment cités ; d'autre part, du fait de la présence abondante d'autres infratextes et de sous-ensembles textuels qui complexifient la structure de *Texaco*[3]. La narration est en effet constamment interrompue par l'insertion de

[1] *Ibid*., p. 63 / *Ibid*., p. 69 : « The paper was a single sheet of foolscap ; it bore writing in a frank, open script that at first glance divulged no individuality whatever ; a hand youthful, yet at the same time so blandly and neatly unsecretive that presently you wondered a little […]. »

[2] *Ibid.* / *Ibid.* : « You did not answer mine of 25th. I did not expect you answer it yet. You will answer soon I can wait. I will not harm you I am square and honest you will lern when our ways come to gether. I do not expect you answer yet but you know where you make a sign. »

[3] Pour cette analyse, nous partons des pistes proposées par Serge-Dominique Ménager dans « Topographie, texte et palimpseste : *Texaco* de Patrick Chamoiseau » (*The French Review*, vol. 68, n°1, Oct. 1994). Dans cet article, il propose un travail sur la structure textuelle du roman en énumérant les sous-ensembles qui composent *Texaco*, en étudiant leur fonction ainsi que leur valeur stylistique et poétique. Pour lui, l'infratexte a essentiellement une fonction métonymique, au sens où il reflète la démarche de l'auteur du roman lui-même.

fragments de diverses origines – épigraphes, notes, extraits de cahiers, épîtres, lettres, chants[1] – qui apparaissent dans le corps du texte, mis en page de façon légèrement décalée par rapport au récit proprement dit.

Le sous-ensemble textuel le plus riche et le plus fréquemment cité se présente sous la forme des cahiers tenus par l'héroïne. Initialement constitués de matériaux récupérés, ils ont néanmoins l'apparence d'une archive authentique : lorsqu'un des cahiers est cité, une précision est toujours apportée à son numéro, sa pagination et son lieu de dépôt. L'écriture de ces cahiers est doublement présente dans le roman, par l'insertion de citations et par le fait que Marie-Sophie commente leur rédaction dans le récit. Cette dernière explique par exemple la façon dont les choses ont commencé :

> L'idée me vint d'écrire l'ossature de cette solitude. Écrire c'était retrouver mon Esternome, réécouter les échos de sa voix égarés en moi-même, me reconstruire lentement autour d'une mémoire, d'un désordre de paroles à la fois obscures et fortes. J'écrivis d'abord le nom secret que je m'étais choisi sur des boîtes de chemises reçues des syriens ; de belles boîtes au carton blanc, que j'entassais comme des tables de lois, et que de temps en temps je couvrais d'une écriture très grosse, pas très droite, ondulante. J'appris à tracer des lignes en sorte de me guider la main. J'appris à définir des marges et à les suivre. À la moindre tache de ma plume d'écolier, je chiffonnais le tout pour tout recommencer. Je voulais que chaque carton soit impeccable. Puis un jour, je récupérai un carnet de compte dans lequel subsistaient des pages blanches quadrillées. Je pris alors goût aux cahiers : on pouvait en arracher les pages tachées, le quadrillage organisait la main ; de plus, cela semblait un livre ; on pouvait le relire, le feuilleter, le sentir. *Un cahier neuf ho !* me transporte, la beauté des pages, la promesse du blanc, sa menace aussi, cette crainte lorsque le premier mot s'inscrit et qu'il appelle la ruée d'un monde que l'on n'est jamais sûr de dompter[2].

Dans un premier temps, la fondatrice de Texaco recense dans ses cahiers tout ce que son père lui a transmis, jusqu'à avoir l'impression de vivre une deuxième fois sa disparition, puis elle se met à écrire sur elle-même et sur son quartier. Comme le souligne la citation ci-dessus, l'écriture des cahiers a d'emblée une fonction compensatoire : c'est le moyen qu'elle a trouvé pour pallier la solitude, le deuil, les échecs successifs, mais c'est aussi la possibilité de créer *ex nihilo* un objet qui soit sien, au cours d'une existence passée à être dépossédée – ce qui explique sans doute l'intérêt que suscite pour Marie-Sophie la matérialité même du support sur lequel elle écrit et qu'elle s'attache à embellir. Au goût de la belle graphie et de la propreté des lignes, s'ajoute également le souci de correction de la langue, raison pour laquelle Marie-Sophie fait appel à l'intellectuel haïtien Ti-Cirique afin qu'il la relise et l'aide à s'améliorer. Le recours à l'écriture s'accélère ensuite aux moments critiques de sa vie,

[1] Citons par exemple la citation épigraphe d'Édouard Glissant qui ouvre la partie intitulée « Résurrection » : « Parce que le temps historique fut stabilisé dans le néant, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire à dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaises. Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit « fouiller » cette mémoire à partir des traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel. » Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.*, p. 491.
[2] *Ibid.,* p. 411.

notamment à la mort d'Arcadius qui coïncide avec une énième destruction de sa case : les cahiers ne sont plus alors seulement une compensation, mais deviennent une nécessité absolue[1].

L'abandon à l'écriture entraîne également un questionnement sur le sens de cette pratique. Marie-Sophie s'interroge par exemple sur le contraste entre le mouvement perpétuel de l'existence et le caractère figé de la chose écrite : « Je vidais ma mémoire dans d'immobiles cahiers sans en avoir ramené le frémissement de la vie qui se vit, et qui, à chaque instant, modifie ce qui s'était produit[2]. » Ce qu'elle déplore ici, ce n'est pas sa propre incapacité à restituer un souvenir, mais bien l'inaptitude de l'écriture à retranscrire fidèlement la vie – un constat laissant transparaître l'une des préoccupations principales de Patrick Chamoiseau lui-même. De cette façon, l'acte d'écrire de Marie-Sophie est donc en partie mimétique de celui du romancier.

Ensuite, comme dans *La eternidad del instante*, le lecteur de *Texaco* a régulièrement accès à des extraits des cahiers de Marie-Sophie. Bien que la raison de leur insertion ne soit pas toujours explicite, les passages cités ont toujours un lien avec le contenu du récit. Ainsi par exemple, au moment où Marie-Sophie raconte l'arrivée d'Esternome à Saint-Pierre ainsi que les petits travaux de menuiserie qu'il effectue, elle se remémore en même temps ce que son père lui a enseigné au sujet des matériaux de construction, souvenir qui se concrétise par la citation d'un extrait des cahiers :

> Des Caraïbes, j'ai retenu la technique du couvert en profitant des matériaux du paysage. Roseaux. Lataniers. Palmistes. Ils nous ont appris les tuiles végétales et les lianes mibi qui amarrent les gaulettes. Métier c'est belle mémoire.
>
> Cahier n°4 de Marie-Sophie Laborieux. Page 15. 1965. Bibliothèque Schœlcher[3].

Esternome transmet ici à sa fille un savoir-faire ancestral qu'elle aura l'occasion d'utiliser à son tour, au moment de bâtir sa propre case. Ce souvenir contenu dans les cahiers est également repris dans la structure du roman puisque la chronologie de *Texaco* s'élabore à partir des matériaux successivement utilisés pour construire les habitations – le carbet, la paille, le bois-caisse, le fibrociment et enfin le béton. D'autres extraits des cahiers témoignent d'une transmission moins matérielle que spirituelle ; ainsi, au moment de raconter l'arrivée des anciens esclaves dans les villes, Marie-Sophie retient les réflexions de vieillesse de son

[1] « La mort d'Arcadius me précipita dans mes cahiers. J'écrivis. J'écrivis-désespoir. Écrire se porte bien au dernier bout d'un bord quelconque de soi. Ti-Cirique n'avait plus le temps de me lire. » *Ibid.*, p. 459-460.
[2] *Ibid.*, p. 412.
[3] *Ibid.*, p. 59.

père sur le sens de la liberté et sur les illusions qui ont accompagné l'abolition de l'esclavage[1].

Les cahiers ont encore la particularité d'héberger eux-mêmes des infratextes. Dans les cahiers dits « hors-série » de Marie-Sophie Laborieux, on trouve en effet quelques fragments autonomes dotés d'un titre, tels que « le Noutéka des Mornes », « les Songeries d'Idoménée », les « Lois du Morne Abélard » ou les « Paroles du vieux nègre de la Doum ». Ainsi, puisqu'ils sont eux-mêmes porteurs d'autres textes, on peut considérer ces cahiers de Marie-Sophie comme la mise en abyme de *Texaco*, le roman contenant des cahiers qui contiennent eux-mêmes d'autres sous-ensembles textuels. Mais à la différence de Maximiliano Megía et de Melquíades, Marie-Sophie n'est pas une figure de double du romancier dans la fiction puisque ce dernier apparaît lui-même dans le roman, présenté comme le Marqueur de paroles – rappelons que « marquer » signifie « écrire » en créole. Le récit est donc pris en charge par ce que Lise Gauvin appelle des « instances narratives concurrentielles et dédoublées[2] », ce qui contribue selon elle à apparenter *Texaco* aux formes floues et qu'elle analyse comme une propriété de l'écriture baroque.

Si le Marqueur de paroles est bien là dès le début du récit, il commence d'abord par se faire discret, s'effaçant pour laisser toute la place au personnage de Marie-Sophie. Sa présence ne se perçoit que ponctuellement, par exemple lorsque l'Informatrice s'adresse directement à lui, comme dans ce passage où il est question de l'arbre qui a poussé près de la tombe de l'Africaine – la mère de Ninon :

> Je n'ai jamais été voir car tu sais, Chamoiseau, ces histoires de pieds-bois ne m'intéressent pas trop. Si je te raconte ça c'est parce que tu insistes, mais moi-même, Marie-Sophie Laborieux, ma plaidoirie auprès du Christ était un peu plus nette, et je l'ai prononcée parce qu'obligée vraiment, mais à vouloir écrire, j'aurais marqué des choses autrement glorieuses que ce que tu griffonnes[3].

Ici, c'est l'apostrophe qui permet au lecteur de se rendre compte de la présence discrète du Marqueur de paroles, lequel pour l'instant ne fait qu'écouter silencieusement Marie-Sophie. Comme dans *Solibo Magnifique*, il se présente de façon peu flatteuse : cultivant un sentiment d'imposture à cause de son unique activité et doutant de sa légitimité, il justifie encore son silence par la conscience de son infériorité vis-à-vis de la « femme-matador » qu'il rencontre. C'est seulement dans la dernière partie du roman, intitulée « Résurrection », qu'il prend le

[1] Voir par exemple l'extrait suivant du cahier n°5 : « En fait Sophie ma Marie, moi-même qui l'ai reçue, je sais que Liberté ne se donne pas, ne doit pas se donner. La liberté donnée ne libère pas ton âme… » *Ibid.*, p. 110.
[2] « *Texaco* propose plusieurs figures d'écrivains qui sont autant d'instances narratives concurrentielles et dédoublées : Oiseau de Cham, le double inversé de l'auteur, Marie-Sophie Laborieux, la mère-courage héroïne du roman dont la préoccupation n'est pas uniquement de dire – réciter – l'histoire à la manière d'une fresque épique, mais qui elle aussi interroge sa relation à l'écriture et devient en quelque sorte le relais du narrateur principal. » Lise Gauvin, *Le roman comme atelier, op. cit*., p. 16
[3] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.*, p. 155.

relais de la narration parce que Marie-Sophie a terminé la mission qu'elle s'était donnée : elle a désormais tout raconté, y compris sa rencontre avec le Christ – ainsi que la façon dont, par son long récit, elle a su le faire adhérer à la cause de Texaco – et a terminé par l'annonce de sa mort imminente. Sa disparition fait alors passer le Marqueur de paroles au premier plan, ce qui permet de rétablir l'ordre exact de la narration. Ce dernier raconte en effet sa rencontre avec l'Informatrice et décrit la relation de confiance qui s'établit progressivement entre eux, raison pour laquelle il est l'héritier de ses cahiers qu'il se charge de déposer à la bibliothèque Schœlcher[1]. À la fin du roman, l'entreprise qu'il évoque s'avère être, en définitive, celle de l'écriture du roman *Texaco* :

> Je réorganisai la foisonnante parole de l'Informatrice, autour de l'idée messianique d'un Christ ; cette idée respectait bien la déréliction de cette communauté face à cet urbaniste qui sut la décoder. Puis, j'écrivis de mon mieux cette Texaco mythologique, m'apercevant à quel point mon écriture trahissait le réel. Elle ne transmettait rien du souffle de l'Informatrice, ni même n'évoquait sa densité de légende[2].

Comme dans les romans de Zoé Valdés et de Gabriel García Márquez, il s'agit donc bien d'une mise en abyme de l'écriture du roman. Le narrateur nous montre la façon dont le livre se construit, la transmission mémorielle est véritablement mise en scène : le lecteur entre ainsi dans le laboratoire de la fiction.

La narration de *Texaco* est également complexifiée par un infratexte donnant accès au témoignage d'un autre personnage : l'urbaniste, désigné comme le « Christ » au début du roman, dont la présence se manifeste par l'insertion des « notes de l'urbaniste au Marqueur de paroles ». En effet, de même que les cahiers de Marie-Sophie attestent de la façon dont cette dernière a petit à petit découvert la valeur de l'héritage oral laissé par son père, de même, les notes de celui qui devait participer à la destruction du quartier Texaco témoignent de sa prise de conscience progressive de l'identité et de la raison d'être de cet espace urbain marginal et périphérique, jugé indésirable par le centre. Il émane de ces notes de l'urbaniste une volonté de partager son expérience avec le Marqueur de paroles, comme le montre cet extrait :

> Texaco. J'y vois des cathédrales de fûts, des arcades de ferrailles, des tuyauteries porteuses de pauvres rêves. Une non-ville de terre et d'essence. La ville, Fort-de-France, se reproduit et s'étale là de manière inédite. Il nous faut comprendre ce futur noué comme un poème pour nos yeux illettrés. Il nous faut comprendre cette ville créole dont les plantations, nos Habitations, chaque Grand-case de nos mornes ont rêvé – je veux dire engendré[3].

[1] « Confondu d'avoir la charge de tels trésors, je les numérotai, cahier par cahier, page par page, je scotchai les déchirures, recousis les feuilles éparses, et couvris chaque exemplaire d'un plastique protecteur. Puis je les déposai à la bibliothèque Schœlcher. De temps à autre, je les consultais afin de rédiger ce qu'elle m'avait dit, comparer avec ce que j'avais cru entendre et rectifier au besoin un oubli volontaire, un mensonge-réflexe. » *Ibid*., p. 494.
[2] *Ibid*., p. 497.
[3] *Ibid*., p. 152.

À plusieurs reprises, dans ses notes, l'urbaniste décrit le décalage entre ce qu'on perçoit à première vue de Texaco – un bidonville, un désordre inutile et dangereux – et ce que lui-même a désormais appris à voir au contact de Marie-Sophie et des autres habitants[1] – l'« écosystème » urbain, la « mangrove urbaine », l'esprit de communauté et d'entraide qui règnent dans le quartier. Il rend ainsi hommage à l'Informatrice pour cet enseignement qui passe par le regard :

> C'est elle, la Vieille Dame, qui modifia mes yeux. Elle parlait tant que je la crus un instant délirante. Puis, il y eut dans son flot de paroles, comme une permanence, une durée invincible dans laquelle s'inscrivait le chaos de ses pauvres histoires. J'eus le sentiment soudain, que Texaco provenait du plus loin de nous-mêmes et qu'il me fallait tout apprendre. Et même : tout réapprendre[2].

Le roman met ici en scène la circulation de la transmission, l'urbaniste souhaitant transmettre au Marqueur de paroles ce qu'il a lui-même reçu de Marie-Sophie Laborieux ; l'entreprise du romancier est donc à nouveau mise en abyme dans *Texaco*.

Ces multiples infratextes créent donc dans le roman de Patrick Chamoiseau un chaos textuel, une hétérogénéité formelle qui se veulent à l'image du désordre organisé régnant dans le quartier de Texaco, de son hybridité profonde. On peut donc parler d'une fonction mimétique de la structure du livre : par son hétérogénéité, *Texaco* imite l'ordre anarchique qui règne dans l'espace antillais. C'est sans doute pour cette raison que Rebecca Loescher affirme que la lecture de *Texaco* s'apparente symboliquement à une « traversée de la mangrove », expression qu'elle emprunte au roman éponyme de Maryse Condé. Il s'agit

> d'accepter l'acte narratif comme un espace ouvert – c'est-à-dire de lire comme s'il devait se frayer un chemin à travers l'espace rhizomatique de la mangrove : non pas en simple et directe ligne droite, mais en sautant les racines, en effectuant des connections, et parfois même en restant bloqué[3].

De la même façon, les modestes cahiers de Marie-Sophie, recyclés et rafistolés – à l'image de tout ce qui est créé dans le roman – nous semblent être l'incarnation fictionnelle du livre achevé lui-même.

Cette étude a donc confirmé que l'acte d'écrire est différemment représenté dans les quatre romans : un écart se creuse en particulier entre *Sartoris* et les trois autres. Dans les

---

[1] « On n'a fait que pleurer l'insalubrité de Texaco et de ces autres Quartiers. Moi je veux m'inquiéter de ce qu'ils disent. Je les entends épeler l'autre poème urbain, au rythme neuf, déroutant, qu'il nous faut décoder et même accompagner… Prendre leur poétique sans craindre de se salir les mains des états de sa gangue. Quelle barbarie ce serait de raser ce système, et quel recul sans nom. » *Ibid*., p. 186.
[2] *Ibid.,* p. 212.
[3] Rebecca Loescher, « Créole comme on veut : la notion de « Relation » dans *Texaco* de Chamoiseau et *Traversée de la Mangrove* de Condé », in Savrina Chinien et Jean-Michel Devésa (dir.), *La Caraïbe, chaudron des Amériques, op. cit.,* p. 204.

romans de Chamoiseau, Valdés et García Márquez, certains personnages passent effectivement par l'écriture pour perpétuer l'héritage familial et, ce faisant, peuvent apparaître comme des doubles de l'écrivain et contribuer à la mise en abyme de leur démarche. En revanche, dans le texte de Faulkner, l'écriture est clairement reléguée à l'arrière-plan, cantonnée à une fonction essentiellement utilitaire et dépourvue de liens avec une entreprise littéraire – sauf sur le mode de la parodie. La mémoire familiale demeure néanmoins entretenue grâce aux récits oraux de certains personnages.

Comme nous allons le voir à présent, la conservation et la transmission représentées dans les romans – qu'elles passent par l'écrit ou par l'oral – sont corrélées à une intention ambitieuse des romanciers : proposer un récit de fondation inédit, ancré dans l'identité caribéenne.

B. L'émergence d'un nouveau récit de fondation

Dans la lignée du chapitre précédent, où il a été question de la manière dont les romanciers s'approprient l'héritage littéraire par des procédés de transformation, de remaniement et d'hybridation, nous allons maintenant montrer qu'ils cherchent à penser l'idée de genèse sans être en contradiction avec l'identité caribéenne. Les notions de fondation et de genèse, rappelons-le, sont compromises dans l'espace caribéen du fait des « convulsions de l'Histoire[1] » qu'ont subi ses terres et ses peuples. Rappelons à ce titre l'affirmation ferme d'Édouard Glissant : « La parole du conte ne peut pas faire semblant de ne pas savoir qu'aux origines de l'Antillais ou du Caribéen il y a non une Genèse, mais un fait historique combien de fois établi, et combien de fois raturé de la mémoire publique, qui est la traite négrière[2] ». Dès lors, comment parler du motif de la fondation présent dans les romans de notre corpus sans trahir en même temps l'identité de la Grande Caraïbe ? Dans les pages qui suivent, nous allons précisément montrer qu'on peut trouver dans chaque fiction un récit de fondation qui soit à la fois fidèle à l'histoire caribéenne et compensatoire.

1. La notion de « littérature de fondation »

Pour entamer cette réflexion, nous suivons d'abord les pistes qu'expose Daniel-Henri Pageaux dans un article consacré à la « littérature de fondation » – une expression qu'il

[1] Édouard Glissant, *L'entretien du monde, op. cit*., p. 56.
[2] Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi, op. cit*., p. 267.

considère « plus séduisante qu'évidente[1]. » Alimentés par les essais critiques de deux écrivains mexicains, les propos de Pageaux portent essentiellement sur la littérature latino-américaine mais nous semblent aisément transposables à l'aire caribéenne, comme nous tenterons de le montrer.

Pageaux s'appuie d'abord sur les réflexions d'Octavio Paz, qui emploie l'expression de « littérature de fondation » pour qualifier la littérature hispano-américaine de l'époque du Modernisme – le moment où cette littérature sort de l'ombre de l'Europe et où les auteurs se mettent à la recherche de leur propre expression. Pageaux en retient l'idée que « toute littérature de fondation est prioritairement invention », au sens où inventer signifie « inscrire un espace existant dans une histoire »[2]. Cela lui permet ensuite d'énumérer plusieurs critères distinctifs de la littérature de fondation tels que « l'écriture de l'histoire, sa fictionnalisation, mais aussi la transcription d'un espace, sa naissance au plan de l'écriture et de l'imaginaire[3] ». En outre, Pageaux reprend également à son compte le lien qu'établit Paz entre la notion d'invention et celle de rupture ou d'émergence. En effet, même si la littérature de fondation n'a pas toujours pour objectif prioritaire de rompre avec une tradition, le souci d'émancipation demeure, selon Pageaux, un critère important à conserver, ce qu'il formule ainsi : « la littérature de fondation n'aurait-elle pas comme ambition avouée ou cachée d'être *hic et nunc*, au moment même où elle surgit, l'équivalent d'un "classique", d'une œuvre de référence[4] » ?

L'article de Pageaux rend ensuite compte de la lecture de *La nueva novela hispanoamericana*, un essai dans lequel Carlos Fuentes affirme que « le roman latino-américain s'offre comme un nouvel élan de fondation, comme le retour de l'acte de la genèse afin de réparer les fautes du viol originel, de la bâtardise fondatrice[5]. » Selon Carlos Fuentes, le roman du « boom », qui émerge à partir des années 1960 en Amérique Latine, est en effet la grande manifestation grâce à laquelle le continent a rompu avec ce qu'il appelle son « insularité ». Articulant à son tour la littérature de fondation avec l'émergence d'une

[1] Daniel-Henri Pageaux, « Sur la littérature de fondation », in *Voyages et fondations* (1ère série), *Cahiers du CRICCAL* n°35, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 13. D-H Pageaux ajoute qu'elle est surtout difficile à définir : encore faut-il faire la distinction, par exemple, entre ce qu'un auteur considère comme fondateur dans son œuvre (un texte en particulier, un personnage) et ce que la critique va reconnaître rétrospectivement comme fondateur.
[2] *Ibid*., p. 16.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*.
[5] *Ibid*., p. 23. Nous traduisons dans le corps du texte la citation de Carlos Fuentes insérée dans l'article : « […] la novela latinoamericana se ofrece como un nuevo impulso de fundación, como el regreso al acto de la génesis para redimir las culpas de la violación original, de la bastardía fundadora. »

littérature « nationale », Pageaux énumère à son tour les changements narratifs qui apparaissent dans cette nouvelle veine romanesque :

> Ces romans intègrent en effet non seulement une histoire nationale, mais des perspectives continentales. Ils offrent de nouvelles structures narratives, un traitement nouveau du temps, mêlant la dimension mythique à la chronologie, au reste toujours très discrète, une remise en cause de la mimesis traditionnelle et plus encore des divers modèles qui expriment et traduisent le flux historique (généalogie, génération, roman familial, annales, chroniques, traitement de la documentation écrite ou orale). Ce nouveau roman qui prend possession de nouvelles possibilités narratives, des figures traditionnelles de l'Histoire, prend aussi possession de l'espace américain, comme moyen pour transcrire au plus près la vie passée des hommes, mais aussi rendre compte de la "solitude" de l'homme américain, et pas seulement à travers García Márquez[1].

Les fictions romanesques du boom sont effectivement caractérisées par leur volonté de fonder un genre nouveau, une littérature susceptible de « favoriser la compréhension d'un monde pour l'homme qui doit y vivre[2] ».

Si nous le rapprochons de la définition et des critères qui viennent d'être mentionnés, nous pouvons affirmer que notre corpus romanesque correspond bel et bien à ce que Daniel-Henri Pageaux appelle la littérature de fondation. En effet, le choix de fictionnaliser une histoire et un espace dans la diégèse ainsi que la volonté des auteurs de s'émanciper de l'influence de leurs modèles littéraires initiaux afin de créer leurs propres références culturelles sont des éléments que nous avons déjà eu l'occasion de développer. Plus précisément, nous pouvons affirmer que le motif de la fondation intervient à deux niveaux dans notre corpus : dans la diégèse d'une part et dans la genèse romanesque elle-même d'autre part. En effet, plusieurs personnages exercent une fonction fondatrice dans les romans ; de leur côté, les auteurs s'érigent en créateurs et démiurges d'un univers dont ils inventent et dictent les règles. Nous passerons donc en revue ces deux niveaux l'un après l'autre.

Effectivement, bon nombre de personnages fondent ou sont à l'origine de quelque chose d'inédit. Pour le montrer, nous pouvons commencer par mentionner les innovations des Sartoris dans le comté imaginaire de Yoknapatawpha. Originaire de Caroline, le colonel John Sartoris arrive à Jefferson en 1837, mais c'est pendant les années d'après-guerre qu'il y fait construire un chemin de fer. La carte de Yoknapatawpha dessinée par Faulkner indique d'ailleurs que sa statue a été érigée à un emplacement du cimetière depuis lequel on peut apercevoir ce chemin de fer[3]. L'épitaphe qui orne la tombe rappelle l'importance de John Sartoris dans la mémoire de Jefferson, lui qui fut tout à la fois « Soldat, Homme d'État,

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid.*, p. 24.
[3] Voir William Faulkner, *Œuvres romanesques, tome II, op. cit*., p. 938-939. La carte se trouve en annexe à la fin d'*Absalon, Absalon* !

Citoyen du Monde » et qui « a vécu pour éclairer les hommes »[1]. Son fils Bayard est quant à lui le fondateur de la première banque de la ville, dans laquelle se déroulent plusieurs passages de *Sartoris*, notamment l'incipit.

On compte également plusieurs personnages créateurs ou inventeurs dans *Cien años de soledad*, à commencer par José Arcadio et Úrsula Buendía qui sont les fondateurs de Macondo où « le monde était si récent que beaucoup de choses n'avaient pas encore de nom et pour les mentionner, il fallait les montrer du doigt[2] ». José Arcadio Buendía, qui est à l'origine de l'expédition conduisant quelques jeunes hommes et femmes jusqu'à ce village inconnu, adopte dès le début un comportement de patriarche, fixant des règles, conseillant ses compagnons sur tous les sujets domestiques et les incitant à bâtir une maison à l'image de la sienne. Si Úrsula semble moins entreprenante, sa détermination et son acharnement à se sédentariser consolident néanmoins la fondation : c'est elle, notamment, qui a refusé de transplanter le village ailleurs. Cette initiative des premiers Buendía de Macondo peut être rapprochée de celle que décrit Marie-Sophie Laborieux dans *Texaco*, lorsque son père s'installe avec Ninon sur les hauteurs de Saint-Pierre et fait l'expérience du « Noutéka des mornes ». Bâtisseur au sens propre du terme puisqu'après ses travaux de menuiserie dans Saint-Pierre, il s'emploie à être un « docteur-cases[3] », Esternome consolide les cases à proximité de la sienne tandis que sa compagne, comme Úrsula Buendía, utilise son savoir de la terre et des plantes pour garantir leur survie. Suivant leur exemple, d'autres personnes viennent progressivement s'installer : « Leur Quartier s'était développé autour d'une quinzaine de cases. Chaque mois amenait un arrivant qui s'installait à leur côté ou qui montait plus haut[4] », résume ainsi Marie-Sophie, à qui Esternome a transmis l'importance de ce geste. En effet, cette dernière s'emploie non seulement à s'installer dans le quartier encore inhabité de Texaco et se voit progressivement imitée par d'autres, mais elle lutte également pour la reconnaissance de son quartier aux yeux de l'En-ville, ce qui est un deuxième combat, une autre fondation. L'une de ses victoires consiste ainsi à faire comprendre à l'urbaniste ce qu'est vraiment Texaco, comme ce dernier le confie ensuite au Marqueur de paroles :

> En écoutant la Dame, j'eus soudain le sentiment qu'il n'y avait dans cet enchevêtrement, cette poétique de cases vouée au désir de vivre, aucun contresens majeur qui ferait de ce lieu, Texaco, une aberration. Au-delà des bouleversements insolites des cloisons, du béton, du fibrociment et des tôles, au-delà des coulées d'eaux qui dévalaient les pentes, des flaques stagnantes, des écarts aux règles de salubrité urbaine, il existait une cohérence à décoder, qui permettait à ces gens-là de

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 343 / *Sartoris, op. cit*., p. 299 : « Soldier, Statesman, Citizen of the World »; « For man's enlightenment he lived ».
[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 17 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 9 : « El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas, había que señalarlas con el dedo. »
[3] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 173.
[4] *Ibid.*, p. 178.

> vivre aussi parfaitement, et aussi harmonieusement qu'il était possible d'y vivre, à ce niveau de conditions[1].

Parmi les descendants du patriarche José Arcadio Buendía, d'autres partagent encore son goût de la fondation ou se montrent désireux de se lancer dans de grandes inventions, à Macondo ou ailleurs. Nous pouvons notamment prendre l'exemple de José Arcadio Segundo, dont le vaste projet de navigation fluviale ressemble effectivement aux entreprises de son arrière-grand-père. Une analogie est d'ailleurs esquissée par le narrateur :

> Les habitants de Macondo, qui ne se souvenaient déjà plus des colossales entreprises de José Arcadio Buendía, se précipitèrent sur la rive et assistèrent, avec des yeux chavirés d'incrédulité, à l'arrivée du premier et du dernier bateau à jamais accoster au village[2].

Úrsula déplore elle-même la ressemblance de José Arcadio Segundo avec son fantasque mari : « Je connais déjà tout ça par cœur […]. C'est comme si le temps tournait en rond et que nous étions revenus au tout début[3]. ». L'autre personnage auquel nous pensons est Aureliano le Triste, l'un des fils illégitimes du colonel, « un grand mulâtre plein d'impétuosité comme son grand-père, ayant le même goût de l'exploration » qui « aménagea aux abords du village la fabrique de glace dont José Arcadio Buendía avait rêvé dans ses délires d'inventeur »[4] – ce qui nous ramène à l'incipit du roman. Enfin, dans une certaine mesure, le colonel Aureliano Buendía peut lui-même être considéré comme un personnage fondateur puisqu'il est à l'origine d'une longue guerre initiée à l'image de la fondation de Macondo – la première expédition se déroule en effet avec le même nombre d'hommes et du même âge[5].

Mais le motif de la fondation apparaît également dans le geste auctorial des romanciers, chacun étant le fondateur d'un univers fictionnel dont il décide des règles. Plus précisément, nous pouvons distinguer d'une part le geste créateur de William Faulkner et de Gabriel García Márquez qui consiste à fonder un lieu imaginaire, et d'autre part, celui de Zoé Valdés et Patrick Chamoiseau qui s'emparent du réel pour le réinventer. En effet, le point de départ de *La eternidad del instante* et de *Texaco* est réaliste au sens où le cadre spatio-temporel est identifiable, mais il est rapidement fictionnalisé et transformé par la subjectivité de

[1] *Ibid*., p. 312-313.
[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 224 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 225 : « Los habitantes de Macondo, que ya no recordaban las empresas colosales de José Arcadio Buendía, se precipitaron a la ribera y vieron con ojos pasmados de incredulidad la llegada del primer y último barco que atracó jamás en el pueblo. »
[3] *Ibid.* / *Ibid.*: « Ya esto me lo sé de memoria […]. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio. »
[4] *Ibid.*, p. 248-249 / *Ibid*., p. 250-251 : « […] un mulato grande con los ímpetus y el espíritu explorador del abuelo » ; « instaló en las afueras del pueblo la fábrica de hielo con que soñó José Arcadio Buendía en sus delirios de inventor. »
[5] *Ibid.*, p. 125-126 : « Le mardi, au milieu de la nuit, en une expédition insensée, vingt et un hommes de moins de trente ans sous le commandement d'AB, armés de couteaux de table et fers affilés, prirent la garnison par surprise […]. » / Ibid., p. 123 : « El martes a medianoche, en una operación descabellada, veintiún hombres menores de treinta años al mando de Aureliano Buendía, armados de cuchillos de mesa y hierros afilados, tomaron por sorpresa la guarnición […]. »

Maximiliano Megía et de Marie-Sophie Laborieux. Le choix de ces deux personnages correspond lui-même à une intention romanesque particulière puisqu'ils s'agit de figures marginales : l'étranger – un Chinois à La Havane – et l'habitante d'un quartier périphérique dont l'existence n'est pas reconnue par le centre urbain. C'est en cela que Valdés et Chamoiseau apparaissent comme des romanciers fondateurs : par l'intermédiaire de leurs personnages qui luttent pour trouver leur place dans un espace et une société hostiles et inhospitaliers, ils posent un regard inédit sur une histoire et un espace déjà bien connus mais prennent le contre-pied de ce qui serait la norme du récit.

Chez les deux autres auteurs, en revanche, la fondation est totale[1] ; nous les abordons conjointement car García Márquez s'est inspiré du comté imaginaire de Faulkner pour inventer Macondo – Carlos Fuentes affirme à ce sujet que le village fictif du romancier colombien possède la richesse d'un Yoknapatawpha sud-américain[2]. En outre, *Sartoris* et *Cien años de soledad* peuvent eux-mêmes s'appréhender comme des textes fondateurs puisqu'ils marquent la naissance de ces lieux imaginaires. En effet, Faulkner conseillait à ses lecteurs de commencer par *Sartoris*, parce que ce texte constituait le socle de son univers romanesque et contenait tout ce qui serait développé par la suite ; et même si le nom de Macondo apparaît déjà dans des textes antérieurs, c'est dans *Cien años de soledad* que sa fondation est décrite. Pour ces raisons, Carlos Fuentes qualifie leur œuvre romanesque d'« autogenèse », ce qui se rapproche de l'idée précédente de fondation totale :

> Comme chez Faulkner, le roman est une autogenèse chez Gabriel García Márquez. Toute la création est un envoûtement, une fécondation, l'androgyne du créateur et par conséquent un mythe, un acte fondamental : la représentation de l'acte de fondation[3].

L'écrivain mexicain décrit ici l'analogie entre le geste fondateur de l'auteur et le contenu narratif proprement dit, ce qui permet de réaffirmer que le motif de la fondation est bien présent à double échelle dans notre corpus. Carlos Fuentes est en cela proche de Mario Vargas Llosa qui évoque quant à lui « l'autosuffisance de la réalité fictive » et le « caractère achevé »[4] de l'univers de *Cien años de soledad*.

---

[1] Le choix de cet adjectif nous vient de Mario Vargas Llosa qui qualifie *Cien años de soledad* de « novela total ». Voir le chapitre VII de son essai *García Márquez : Historia de un deicidio, op. cit.*

[2] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana, op. cit.,* p. 62 : « […] la riqueza de un Yoknapatawpha suramericano ». Nous traduisons dans le corps du texte.

[3] *Ibid*. Nous traduisons dans le corps du texte : « Como en Faulkner, en García Márquez la novela es autogénesis: toda creación es un hechizo, una fecundación, andrógina del creador y en consecuencia un mito, un acto fundamental: la representación del acto de la fundación. »

[4] Mario Vargas Llosa, *García Márquez : Historia de un deicidio, op. cit,* p. 538. Nous traduisons dans le corps du texte : « […] la auto-suficiencia de la realidad ficticia, su carácter acabado. »

2. Caractéristiques du nouveau récit de fondation caribéen

Après avoir montré que la notion de littérature de fondation était bien appropriée dans le cadre de notre corpus, nous allons analyser la façon dont les romanciers se comportent vis-à-vis des motifs traditionnellement associés à la fondation. En effet, le récit qu'ils élaborent reprend tout en les modifiant certains *topoi* : la tradition est ainsi déformée pour donner naissance à un nouveau modèle susceptible d'être plus cohérent et compatible avec l'identité caribéenne. De ce fait, ce récit de fondation s'apparente ici à la démarche propre au roman postcolonial, dans la mesure où il manifeste un positionnement critique vis-à-vis du modèle européen et occidental. En effet, le geste des romanciers correspond à une volonté de déconstruire le discours des anciens dominants – qui ont en quelque sorte « inventé » la Grande Caraïbe, au sens que l'historien mexicain Edmundo O'Gorman donne à ce terme[1] –, afin de le remplacer par une représentation autre, inédite et authentique, élaborée depuis l'intérieur par les Caribéens eux-mêmes.

Dans les pages qui suivent, nous proposons donc de présenter les différents critères de ce nouveau récit de fondation caribéen. Pour ce faire, nous commencerons par la reprise – à la fois sur le mode de l'emprunt et de la parodie – de certains rituels antiques qui précèdent l'étape de la fondation.

a. Réécriture des rituels de la fondation

Dans un article intitulé « Macondo, *de urbe condita* », Brigitte Gavalda s'intéresse à la présence des vestiges des rites de fondation antiques dans le roman de Gabriel García Márquez[2]. Elle montre que le récit rend compte de certaines étapes du temps de la fondation, notamment la faute originelle et l'exode qui s'en suit, ainsi que le rêve prémonitoire donnant lieu à l'installation. Dans *Cien años de soledad*, la faute originelle et l'exode interviennent effectivement au deuxième chapitre dans lequel le narrateur décrit l'union incestueuse de

[1] Voir Edmundo O'Gorman, *L'invention de l'Amérique. Recherche au sujet de la structure historique du Nouveau Monde et du sens de son devenir* [1958], trad. Francine Bertrand González, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007. Dans le premier chapitre intitulé « Histoire et critique de la découverte de l'Amérique », l'historien mexicain propose une relecture de cet événement pour en faire, non plus une « découverte », mais une « invention », construite et produite par la pensée occidentale. « Nous pouvons aisément convenir que le problème fondamental de la découverte de l'Amérique consiste à expliquer de façon satisfaisante son apparition au sein de la culture occidentale, car cette question implique, ni plus ni moins, la façon de concevoir l'être de l'Amérique et le sens qu'on doit donner à son histoire. Or, nous savons que la réponse habituelle consiste à affirmer que l'Amérique est devenue manifeste à la suite de sa découverte, idée acceptée comme irréfutable en soi et qui, de nos jours, constitue l'un des dogmes de l'historiographie universelle. Mais peut-on réellement affirmer que l'Amérique a été découverte sans tomber dans l'absurde ? Voilà le doute par lequel nous désirons débuter ces réflexions. » (p. 17)

[2] Brigitte Gavalda, « Macondo, *de urbe condita* », in Jean-Charles Gateau (dir.), *Gabriel García Márquez : Amérique Latine*, Revue *Silex* n°11, Grenoble, 1979.

deux cousins ainsi que le meurtre de Prudencio Aguilar, crime qui conduit le couple à quitter Ríohacha. Brigitte Gavalda rappelle à propos du second événement que

> c'est en quelque sorte la résurgence du sacrifice propitiatoire – souvent sacrifice humain – qui accompagnait toute fondation dans les civilisations antiques. Aussi, en signe de repentir et pour apporter la paix au défunt, le départ est-il le seul remède[1] […].

García Márquez semble donc d'abord reprendre à son compte ce rituel traditionnel précédant la fondation. Cependant, la transgression ne tarde pas à être effective : elle se manifeste avec l'apparition du spectre de Prudencio Aguilar qui vient hanter les Buendía, non pas pour se venger, mais parce que la solitude du monde des morts lui est trop difficile à supporter. Le narrateur justifie même le fait que le fantôme soit parvenu à retrouver son vieil ennemi, expliquant que depuis la mort de Melquíades, le village de Macondo – jusque-là inconnu – apparaît sur la carte des morts. Le meurtre de Prudencio Aguilar est donc moins une réécriture qu'une parodie de péché originel. La victime fait d'ailleurs preuve d'empathie à l'égard de son vieil ennemi, lequel finit, dans sa folie, par le confondre avec sa propre femme :

> Ursula s'occupait de lui, lui donnait à manger, lui apportait des nouvelles d'Aureliano. Mais, en réalité, le seul être avec qui il pouvait entrer en rapport depuis bien longtemps, c'était Prudencio Aguilar. Déjà presque réduit en poussière par la profonde décrépitude de la mort, Prudencio Aguilar venait deux fois par jour bavarder avec lui. Ils parlaient de coq de combat. Ils se promettaient d'organiser un élevage de bêtes magnifiques, non pas tant pour jouir de quelques victoires, dont ils n'avaient plus nul besoin, mais pour se réserver de quoi se distraire pendant les ennuyeux dimanches de la mort. C'était Prudencio qui lui faisait sa toilette, qui lui donnait à manger et lui apportait de merveilleuses nouvelles d'un inconnu nommé Aureliano, colonel à la guerre[2].

Le renversement de situation est ici comique et fantaisiste dans la mesure où la haine des deux hommes s'est muée en une compassion amicale ; quant au motif de la querelle qui avait conduit au meurtre de Prudencio, il est devenu le sujet de conversation quotidien du vieillard et du spectre.

Pour étendre cette réflexion au reste de notre corpus, notons que le motif de l'exode est également présent dans les romans de Zoé Valdés et Patrick Chamoiseau, bien que leurs personnages n'aient pas commis de faute originelle. À la différence des Buendía, ces derniers sont toujours poussés à partir en raison de circonstances extérieures – crise économique, catastrophe naturelle, événement historique, etc. C'est particulièrement visible dans *Texaco* lorsqu'Esternome Laborieux est contraint de quitter son habitation à cause d'un cyclone, puis

[1] *Ibid*., p. 79.
[2] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 165-166 / *Cien años de soledad, op. cit.,* p. 165 : « Úrsula lo atendía, le daba de comer, le llevaba noticias de Aureliano. Pero en realidad, la única persona con quien él podía tener contacto desde hacia mucho tiempo, era Prudencio Aguilar. Ya casi pulverizado por la profunda decrepitud de la muerte, Prudencio Aguilar iba dos veces al día a conversar con él. Hablaban de gallos. Se prometían establecer un criadero de animales magníficos, no tanto por disfrutar de unas victorias que entonces no les harían falta, sino por tener algo con qué distraerse en los tediosos domingos de la muerte. Era Prudencio Aguilar quien lo limpiaba, le daba de comer y le llevaba noticias espléndidas de un desconocido que se llamaba Aureliano y que era coronel en la guerra. »

suite à l'éruption de la Montagne Pelée qui engendre un exode massif de la ville de Saint-Pierre à Fort-de-France[1].

Chez Faulkner, en revanche, la situation est comme inversée par rapport à celle des Buendía : le jeune Bayard Sartoris, qui n'a pas commis de faute originelle, se sent pourtant responsable de la mort de son frère ; cette culpabilité ne le conduit pas à s'exiler, mais au contraire à revenir dans sa maison natale. Cependant, il existe bel et bien une faute originelle qui a été commise bien en amont de la diégèse de *Sartoris* : il s'agit du crime de la terre usurpée aux peuples autochtones lors de l'arrivée des premiers Blancs, qui hante tout l'univers romanesque faulknérien – « ce moment où la terre souffrit d'être partagée entre les Indiens, premiers occupants, et les Blancs surgis d'Europe ou de nulle part, avec pour témoins silencieux et souffrants les Noirs, introduits là comme esclaves[2]. » Raphaëlle Guidée résume en ces termes cette faute originelle dont les conséquences poursuivent durablement les généalogies faulknériennes :

> Reprenant une critique de l'intention dynastique qui imprègne fortement depuis ses origines la littérature et le cinéma américains, Faulkner montre que l'économie de la plantation qui assoit la domination des cavaliers est en réalité fondée sur une appropriation violente de la terre et des hommes. Quels que soient leurs mérites ou leurs défaillances individuels, les héros épiques sont tous des fondateurs d'une lignée, dont l'ambition généalogique est présentée comme une faute justifiant le châtiment qui condamne leurs descendants[3].

L'autre rituel antique repris par le romancier colombien qu'évoque Brigitte Gavalda est celui du rêve prémonitoire conduisant à l'installation. En effet, au cours de son expédition, José Arcadio Buendía choisit l'emplacement de Macondo suite à un rêve, ce qui est une réminiscence de l'Antiquité « où aucune fondation ne pouvait s'effectuer sans présages, signes divins manifestant la volonté des dieux[4] ». Le narrateur en décrit la nature et l'effet :

> José Arcadio Buendía, cette nuit-là, rêva qu'en ce lieu s'élevait une cité pleine d'animation avec des maisons dont les murs étaient faits de miroirs. Il demanda quelle était cette ville et on lui répondit par un nom qu'il n'avait jamais entendu prononcer, qui n'avait aucune signification mais qui trouva dans son rêve une résonance surnaturelle : Macondo. Le lendemain, il persuada ses hommes qu'ils ne rencontreraient jamais la mer. Il leur ordonna d'abattre des arbres pour dégager une clairière à proximité du cours d'eau, à l'endroit de la rive où il faisait le plus frais, et ils y fondèrent le village[5].

---

[1] « Saint-Pierre en s'échauffant avait éclaboussé le pays de nos âmes. Et Fort-de-France nous reçut comme on reçoit une vague. » Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.*, p. 208.
[2] Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi, op. cit*., p. 84.
[3] Raphaëlle Guidée, *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Pérec et WC Sebald, op. cit.,* p. 123.
[4] Brigitte Gavalda, « Macondo, *de urbe condita* », *art. cit.,* p. 79.
[5] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 41-42 / *Cien años de soledad, op. cit.,* p. 34-35 : « José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casa de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenia significado alguno, pero que tuvo en el sueno una resonancia sobrenatural: Macondo. Al día siguiente convenció a sus hombres de que nunca encontrarían el mar. Les ordenó derribar los arboles para hacer un claro junto al rio, en el lugar más freso de la orilla, y allí fundaron la aldea. »

La description de la première installation domestique est elle aussi topique du récit de fondation traditionnel. La maison « exemplaire » des Buendía peut à ce titre être rapprochée de la grande demeure coloniale des Sartoris, même si l'arrivée de la famille a eu lieu bien avant le présent du récit. Le roman de Faulkner contient de longues descriptions de la maison familiale vidée de ses occupants, sans doute symbole du châtiment dû au même crime originel de la terre violée et usurpée, et preuve que la fondation des Sartoris – et plus largement, celle des Blancs dominants – est illégitime, donc condamnée à ne pas durer. Le sort de la famille Sartoris, semblable à celui d'autres généalogies du Yoknapatawpha, apparaît donc plus largement comme la métaphore de toute la région du Sud des États-Unis. En effet, comme l'affirme Édouard Glissant, « c'est le Sud tout entier qui est non seulement la victime si souvent catastrophique de la dissolution du légitime, mais aussi le lieu symbolique, la dynastie elle-même, où cette légitimité se brise[1]. »

Notons enfin que dans *La eternidad del instante* et dans *Texaco*, les héros aspirent à l'installation sans y parvenir durablement, les péripéties et les obstacles rencontrés mettant systématiquement à mal leur volonté de sédentarité. Rapprochés de la maison dépeuplée des Sartoris et de celle des Buendía dont les fondations finissent par être dévorées par les fourmis, le quartier cent fois rebâti de Marie-Sophie Laborieux et l'habitat précaire de Maximiliano Megía, lieux de fin de vie après une existence d'errance et de nomadisme, sont le signe que l'installation durable, telle qu'elle est prévue dans le récit de fondation traditionnel, est largement déformée dans la nouvelle version caribéenne.

b. Dimension épique et contre-épique

Dans son article, Daniel-Henri Pageaux affirme que « l'écriture épique, ou la tonalité épique demeurent un modèle privilégié de la littérature de fondation[2] ». Afin de déterminer sa présence dans le nouveau récit élaboré par les romanciers caribéens, nous retenons les caractéristiques suivantes du registre épique : des personnages aux prises avec des situations extraordinaires – qu'elles soient décrites comme telles ou qu'elles soient perçues comme extraordinaires par celui qui les vit ; des situations où ils sont amenés à se dépasser en accomplissant des actes héroïques, suscitant chez le lecteur des sentiments d'admiration et de fascination ; enfin, un style fondé sur l'exagération, l'excès et la démesure.

Dans le roman de Zoé Valdés, on peut dès lors parler d'épopée au sens littéral pour désigner l'aventure qui conduit Mo Ying de la Chine à Cuba. En effet, le héros est confronté à

[1] Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi, op. cit*., p. 180.
[2] Daniel-Henri Pageaux, « Sur la littérature de fondation », *art. cit*., p. 21.

des situations extraordinaires – rencontre avec des animaux dangereux, captures et évasions, prouesses physiques – et ses actes sont souvent décrits sur le mode de l'exagération. En tant que médecin, il est par exemple capable de panser des blessures mortelles ou de guérir des maladies qui semblaient incurables – il sauve notamment la vie du tailleur Zhong Ni et du trafiquant d'esclaves Cesáreo Plutarco. De son côté, pour désigner son installation dans le quartier de Texaco, Marie-Sophie Laborieux parle de sa « pauvre épopée[1] », de ses « élans » et de son « combat ». Notons que l'aventure de son père était déjà présentée comme une épopée, même si la « conquête » de la Grand-case par Esternome désignait ironiquement le fait de courtiser le béké et son épouse afin de s'attirer leurs faveurs. En revanche, ce même terme appliqué à la descente vers l'En-ville est utilisé de façon valorisante par Marie-Sophie. Quant à l'expérience du Noutéka des Mornes, elle est présentée par l'Informatrice comme une « odyssée voilée[2] ». La tonalité épique est donc bien présente dans *Texaco* même s'il s'agit de l'épopée des humbles, du combat des gens de peu, dont les aspirations et les valeurs sont bien différentes de celles des héros d'Homère et de Virgile.

Dans un article consacré à « l'énergie épique » dans deux romans dont *Texaco*, Delphine Rumeau rapproche justement le modèle narratif du roman de Patrick Chamoiseau avec celui de l'*Odyssée*, du fait de la fréquence des détours, digressions et enchâssements. Elle souligne également la forte présence de motifs épiques tels que l'errance et le combat, mais insiste sur le fait qu'ils sont retravaillés au point qu'on puisse hésiter entre une référence à l'épopée ou à la contre-épopée. Par exemple, selon Delphine Rumeau, « l'un des renversements les plus évidents par rapport au canon épique occidental est la concentration des valeurs héroïques et même guerrières dans les mains des femmes[3]. » S'ajoute à cela la présence ponctuelle d'une dimension parodique qui peut alimenter l'analyse de contre-épopée. Lorsque Marie-Sophie doit affronter le « béké des pétroles », soit le maître des lieux à Texaco, le duel épique se transforme en effet en une joute verbale haute en couleur et comique. En outre, la finalité du combat des personnages diffère radicalement : il s'agit ici de « la revendication du petit, du quotidien, de la survie, plutôt que de la gloire et de la mort[4]. » L'épopée est donc bien employée dans ce nouveau récit de fondation de manière à réhabiliter le petit peuple, à restituer une vérité historique – ce que Delphine Rumeau appelle un « travail de sape des

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 495.
[2] *Ibid*., p. 160.
[3] Delphine Rumeau, « L'énergie épique dans deux romans du « Nouveau Monde », *Pélagie-la-Charrette* et *Texaco* », in *Nouveaux mondes, nouveaux romans ?* Actes du XL[e] Congrès de la SFLGC, 2015, p. 100. L'article est consultable en ligne (dernière consultation le 27/07/2020) : http://sflgc.org/acte/delphine-rumeau-lenergie-epique-dans-deux-romans-du-nouveau-monde-pelagie-la-charrette-et-texaco/
[4] *Ibid.*

représentations officielles[1] ». Cette nouvelle fonction de l'épopée explique également en quoi l'histoire individuelle de Marie-Sophie permet de comprendre tout un pan de l'histoire martiniquaise, comme elle l'annonce au Christ-urbaniste par le biais d'une métaphore végétale, juste avant d'entreprendre son long récit :

> La sève du feuillage ne s'élucide qu'au secret des racines. Pour comprendre Texaco et l'élan de nos pères vers l'En-ville, il nous faudra remontrer loin dans la lignée de ma propre famille car mon intelligence de la mémoire collective n'est que ma propre mémoire. Et que cette dernière n'est aujourd'hui fidèle, qu'exercée sur l'histoire seule de mes vieilles chairs[2].

Indéniable également dans le roman de García Márquez, la dimension épique diffère là encore des modèles antiques. Tzvetan Todorov décrit en effet ce roman comme une « épopée moderne » adaptée à son époque[3]. En effet, la dimension épique est bien présente, au sens où le roman raconte « la geste d'une race de héros, mais surtout la geste d'un peuple représenté par les avatars d'une ville mythique[4] ». L'écriture du roman, en particulier, reprend bon nombre des codes de l'épopée. Albert Bensoussan, l'un des traducteurs de García Márquez, décrit en ces termes le style de *Cien años de soledad* : « une parole épico-lyrique, parodique et grandiose, excessive et fleurie, à la fois hyperbolique et simple, charmante et fascinante, et parfois terrifiante[5] ». Mais surtout, comme dans *Texaco*, l'épopée coexiste en même temps que la contre-épopée : la dimension épique est toujours infléchie dans le sens de la parodie, du burlesque, voire du grotesque. L'un des exemples les plus frappants demeure sans doute les duels de mangeaille qu'organise Aureliano Segundo, qui parodient les codes des tournois dans les romans de chevalerie :

> Le prestige de sa gloutonnerie surhumaine, de son incommensurable prodigalité, de son hospitalité sans précédent, franchit les limites du marigot et attira les goinfres parmi les mieux qualifiés du littoral. De toutes parts débarquèrent de fabuleux bâfreurs, venus participer aux fantastiques tournois de résistance et de capacité qui s'organisaient chez Petra Cotes[6].

Dans ce passage, l'abondance des superlatifs et des adjectifs ainsi que la syntaxe énumérative illustrent tout à fait l'exagération propre au style épique, tout en introduisant un décalage burlesque entre le modèle chevaleresque et la nature du combat raconté. L'intention

---

[1] *Ibid*., p. 101. Cette expression résume ce que Delphine Rumeau a décrit juste avant : « Écrire une autre histoire que celle du colonisateur : la chronologie qui figure en frontispice du roman constitue à cet égard un dispositif qui programme de manière exemplaire la lecture, en opposant le temps vécu, le temps des matériaux de construction (« temps de paille », « temps de fibrociment », « temps béton ») aux dates officielles. »

[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 48.

[3] Voir Tzvetan Todorov, « Macondo à Paris », in Jacques Leenhardt, *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.

[4] Américo Ferrari, « L'épique et le lyrique dans *Cent ans de solitud*e », in Jean-Charles Gateau (dir.), *Gabriel García Márquez : Amérique Latine, op. cit.,* p. 73.

[5] Albert Bensoussan, Présentation de *Cent ans de solitude*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 7-8.

[6] Gabriel Garcia Marquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p. 289 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 292 : « El prestigio de su desmandada voracidad, de su inmensa capacidad de despilfarro, de su hospitalidad sin precedente, rebasó los limites de la ciénaga y atrajo a los glotones mejor calificados del litoral. De todas partes llegaban tragaldabas fabulosos para tomar parte en los irracionales torneos de capacidad y resistencia que se organizaban en casa de Petra Cotes. »

parodique s'accentue encore lorsque le narrateur présente l'adversaire qui aura raison de l'appétit d'Aureliano Segundo : une femme surnommée l'Éléphante, à la fois monstrueuse et superbe, animale et pourvue d'excellentes manières. Les valeurs de l'épopée sont également déformées dans le roman au fur et à mesure que la décadence des Buendía se précise : en fin de compte, Gabriel García Márquez ne chante finalement pas les victoires, mais le déclin et les défaites successives de la famille et du village. C'est en ce sens que Brigitte Gavalda propose d'appréhender *Cien años de soledad* comme « une épopée romanesque qui traduit le destin tout à la fois héroïque, comique, tragique et absurde des peuples et des hommes qui composent l'Amérique Latine[1]. »

Chez Faulkner, enfin, la dimension épique est d'emblée compromise car l'héroïsme et ses valeurs ont pratiquement disparu au moment où se déroule *Sartoris*. Dans le présent du récit, en effet, les figures de guerriers telles que le jeune Bayard Sartoris ou le domestique Caspey sont dégradées : le premier, traumatisé par la guerre et par la mort de son frère, cherche à se suicider, le second se vante de ses exploits alors qu'il n'a pas réellement combattu ; en somme, ces deux personnages relèvent davantage de la contre-épopée. Ailleurs dans le roman, l'épique intervient ponctuellement lors des moments de remémoration du passé glorieux de la famille. Lorsqu'il est question du colonel John Sartoris, la narration renoue en effet avec l'exagération et le style d'écriture propres à l'épopée, tout comme dans les passages où la famille se remémore les aventures de Bayard de Caroline. Ces deux exemples sont bien le signe que dans l'univers faulknérien, l'épopée appartient au passé ; en enterrant ses souvenirs de guerre, le Sud moderne semble l'avoir abandonnée.

Inversement, Faulkner attribue des traits guerriers à des personnages inattendus, à l'instar de Miss Jenny, vieille demoiselle qui, tout en sachant mieux s'adapter à son époque que son neveu Bayard, n'a pas renoncé aux valeurs sudistes et conserve encore l'attitude des Invaincues. Ses caractéristiques guerrières apparaissent par exemple au début de la deuxième partie de *Sartoris*, lors d'une scène de jardinage au cours de laquelle son invitée, Narcissa Benbow, lui fait remarquer qu'elle a un comportement plus militaire que Caspey qui revient pourtant de la guerre, et qu'Isom qui a revêtu l'uniforme de ce dernier[2]. Dans ce passage, le comique naît du décalage entre l'action – la cueillette de fleurs, passe-temps stéréotypé de la dame du Sud – et son traitement narratif faisant de Miss Jenny une sorte de général inflexible armé de cisailles de jardin.

---

[1] Brigitte Gavalda, « Macondo, *de urbe condita* », *art. cit.,* p. 83.
[2] William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 53 : « Vous aviez l'air tellement plus militaire qu'Isom en dépit de son uniforme. » / *Sartoris, op. cit*., p. 61 : « You looked so much more like a soldier than poor Isom, for all his uniform. »

L'exemple le plus frappant du jeu de Faulkner avec les codes épiques concerne enfin une créature peu habituée aux honneurs. Dans la quatrième partie de *Sartoris*, en effet, au cours d'une description des travaux agricoles auxquels assiste le jeune Bayard, un long passage est consacré au mulet :

> Interminablement, le mulet tournait en rond, posant avec soin, parmi les moelles chuintantes, ses pieds menus comme ceux d'un cerf. Son cou flexible oscillait de haut en bas dans le collier comme un bout de tuyau d'arrosage ; les traits lui écorchaient les flancs ; ses oreilles battaient, comme mortes ; ses yeux mi-clos somnolaient maléfiquement derrière ses paupières blêmes, et il semblait endormi par la monotonie de sa propre marche. Quelque Homère des champs de coton devrait chanter un jour la Saga du Mulet, et dire la place qu'il occupe dans le Sud. C'est lui, plus que qui ou quoi que ce fût, qui, indéfectiblement attaché à la glèbe à l'heure où tout le reste s'effondrait sous le rouleau inexorable des événements, insensible, en raison de sa hargneuse et patiente obsession du présent immédiat, aux circonstances qui brisaient les cœurs humains, releva le Sud prostré sous le talon de fer de la Reconstruction, lui fit tirer de l'humiliation une leçon de fierté, et de l'adversité vaincue une leçon d'énergie, et, rien que par l'attente obstinée de la revanche, en dépit d'insurmontables obstacles, accomplit ce miracle[1].

La parodie épique naît ici de la juxtaposition entre le portrait de l'animal et la référence à Homère. Créature sans éclat, oubliée de tous, demeurant indifférente au cours des événements historiques, le mulet est personnifié à son tour comme un Invaincu, au sens où la défaite sudiste n'a ébranlé ni le sens de son existence, ni son travail routinier. La suite de son portrait indique plus précisément l'intention de Faulkner. Érigé au rang de héros épique des champs de coton, le mulet apparaît en effet comme l'antithèse des Sartoris :

> Il n'a rien de père ni de mère ; n'aura jamais de fils ni fille ; vindicatif et patient – c'est un fait bien connu qu'il travaillera dix ans avec endurance et bonne volonté pour la seule satisfaction de vous envoyer une ruade unique, – solitaire, mais sans orgueil, il se suffit à lui-même, mais sans en tirer vanité, et son braiment est le signe de sa propre dérision. Proscrit et paria, il n'a ni ami, ni épouse, ni maîtresse, ni promise ; célibataire, il est intact, il n'habite ni pilier, ni grotte dans le désert, il n'est assailli ni par les tentations, ni flagellé par les songes, ni consolé par la Vision. La foi, l'espérance, la charité ne sont pas pour lui. […] Vivant, on le traîne à travers le monde comme un objet d'universelle dérision. Sans accompagnement de pleurs, de pompe ni de litanies, sa carcasse grotesque et accusatrice s'en va blanchir, parmi les boîtes de conserve, les tessons de vaisselle et les pneus hors d'usage, au flanc des collines solitaires, tandis qu'à son insu sa chair prend son essor vers l'azur dans le jabot des busards[2].

---

[1] *Ibid.*, p. 255 / *Ibid.*, p. 226 : « Round and round the mule went, setting its narrow, deerlike feet delicately down in the hissing cane-pith, its neck bobbing limber as a section of rubber hose in the collar, with its trace-galled flanks and flopping, lifeless ears and its half-closed eyes drowsing venomously behind pale lids, apparently asleep with the monotony of its own motion. Some Homer of the cotton fields should sing the saga of the mule and of his place in the South. He it was, more than any other one creature or thing, who, steadfast to the land when all else faltered before the hopeless juggernaut of circumstance, impervious to conditions that broke men's heart because of his venomous and patient preoccupation with the immediate present, won the prone South from beneath the iron heel of Reconstruction and taught it pride again through humility, and courage through adversity overcome; who accomplished the well-nigh impossible despite hopeless odds, by sheer and vindictive patience. »

[2] *Ibid*., P. 255-256 / *Ibid*., p. 226-227 : « Father and mother he does not resemble, sons and daughters he will never have ; vindictive and patient (it is a known fact that he will labor ten years willingly and patiently for you, for the privilege of kicking you once) ; solitary but without pride, self-sufficient but without vanity ; his voice is his own derision. Outcast and pariah, he has neither friend, wife, mistress, nor sweetheart ; celibate, he is unscarred, possesses neither pillar nor desert cave, he is not assaulted by temptations nor flagellated by dreams nor assuaged by vision ; faith, hope and charity are not his. […] Alive, he is haled through the world, an object of general derision ; unwept, unhonored and unsung, he bleaches his awkward accusing bones among rusting

À l'arbre généalogique des Sartoris, à leur gloire et à leur fierté, s'opposent dans ce passage la solitude, la marginalité et l'humilité du mulet ; aux tombes fastueuses du colonel, du vieux Bayard et de John que nous avons décrites précédemment, s'oppose également le corps en décomposition de l'animal, laissé à la merci des rapaces. Le jeu avec la référence épique auquel s'adonne Faulkner consiste donc à renverser les honneurs réservés aux Sartoris pour les attribuer à l'animal qui en a toujours été privé.

En somme, comme l'illustre bien ce dernier exemple, la dimension épique peut se retrouver dans le nouveau récit de fondation caribéen, mais elle est également susceptible d'apparaître aussi bien dans son sens littéral que dans sa déformation parodique, sous la forme d'une contre-épopée. Dans cette perspective, les romanciers s'inscrivent dans la nouvelle veine épique que Florence Goyet propose de nommer « l'épopée contemporaine postcoloniale » qui, « tout en se revendiquant comme épopée […] prend soin de rompre avec tous les traits tenus pour caractéristiques du genre »[1].

c. Un récit de fondation baroque

L'excès et la démesure propres au style épique nous conduisent ensuite à considérer la dimension baroque du nouveau récit de fondation. Cette transition nous permet de préciser d'emblée dans quel sens nous prenons le terme « baroque » : plutôt que son acception historique – un mouvement littéraire du XVII[e] siècle aux antipodes du classicisme –, nous privilégions le sens que lui donne Alejo Carpentier. Dans une conférence intitulée « Lo barroco y lo real maravilloso », prononcée en 1975 puis reprise dans *La novela latinoamericana*, l'auteur cubain s'inscrit dans la continuité d'une démarche de redéfinition du baroque déjà entreprise par l'écrivain catalan Eugenio d'Ors, dans un essai datant de 1935[2]. À la suite de ce dernier, Alejo Carpentier s'éloigne de la conception historique du baroque pour en faire une constante humaine universelle ainsi qu'une caractéristique de l'art américain divers, métissé et fidèlement retranscrit par le *real maravilloso* ; en somme, il théorise une poétique du désordre, opposée à l'ordre et à la rationalité européens. Si le baroque n'est pas un courant historique, il est plutôt, selon Carpentier, un état d'esprit qui se

cans and broken crockery and worn-out automobile tires on lonely hillsides while his flesh soars unawares against the blue in the craws of buzzards. »

[1] Florence Goyet, « L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée », paragraphe 7 (article non paginé), in *Le Recueil Ouvert*, mis à jour le : 31/05/2018, disponible à l'adresse suivante (consultation le 17/07/2020) : http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice

[2] Dans l'essai « Lo barroco », Eugenio d'Ors présente le baroque moins comme un courant historique que comme une constante culturelle et un état d'esprit : « Partout où nous trouvons réunies dans un seul geste plusieurs intentions contradictoires, le résultat stylistique appartient à la catégorie du Baroque. L'esprit baroque – pour nous exprimer à la façon du vulgaire – *ne sait pas ce qu'il veut*. » Voir Eugenio d'Ors, « Du baroque » [1936], trad. Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, 1983.

manifeste partout où se produisent « la transformation, la mutation, l'innovation[1] ». À ce titre, Dominique Chancé suggère un rapprochement de ce baroque avec l'image de la spirale qu'on retrouve notamment dans deux phénomènes récurrents de l'environnement caribéen, le cyclone et la tornade :

> Elle figure à la fois l'enroulement étouffant, le retour des mêmes questions dans un monde insulaire, aussi étroit qu'une « calebasse » où le ressassement est presque obsessionnel, sur l'Histoire, le père, les difficultés d'une identité à trouver. […] La spirale est une figure synthétique et contradictoire qui permet de rendre compte à la fois de l'insularité, des révolutions, des obsessions, des mouvements convulsifs de l'histoire et des rythmes cosmiques, de l'enroulement de la vague, des lunaisons, du retour à la fois rassurant et terrifiant des cyclones[2].

Une définition voisine du baroque peut se lire dans plusieurs essais d'Édouard Glissant, en particulier *Poétique de la relation* qui présente une section intitulée « D'un baroque mondialisé ». Glissant y qualifie de « détournement baroque » la réaction contre l'image d'une Nature harmonieuse, homogène, connaissable en profondeur. Reprenant l'opposition qu'établissait Carpentier entre le désordre américain et l'ordre européen, le baroque invite, selon Glissant, à renoncer à l'ambition de chercher une essence : au contraire,

> l'art baroque fait appel au contournement, à la prolifération, à la redondance d'espace, à ce qui bafoue l'unicité prétendue d'un connu et d'un connaissant, à ce qui exalte la quantité reprise infiniment, la totalité à l'infini recommencée[3].

Cette conception du baroque trouve tout à fait sa place dans le nouveau récit de fondation. Élément central de la poétique de Patrick Chamoiseau depuis *Chronique des sept misères* comme l'a notamment étudié Charles Scheel[4], le baroque est justement incarné, dans *Texaco*, par la fondation du quartier éponyme. En effet, l'espace investi par Marie-Sophie Laborieux est à première vue un désordre qui s'oppose au reste de l'En-ville, ordonné et hiérarchisé. Il constitue bien une réaction à l'ordre urbain, puisque son existence est due à l'exclusion de tout le petit peuple de Fort-de-France qui a essayé de trouver une place après l'abolition de l'esclavage. Progressivement, au fil des notes de l'urbaniste, le vrai visage du quartier Texaco se précise et devient l'emblème de la « ville créole » :

> Au centre, une logique urbaine occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française. De l'autre, le foisonnement ouvert de la langue créole dans la logique de Texaco. Mêlant ces deux langues, rêvant de toutes les langues, la ville créole parle en secret un langage neuf et ne craint plus Babel. Ici la trame géométrique d'une grammaire urbaine bien apprise, dominatrice ; par-là, la couronne d'une culture mosaïque à dévoiler, prise dans les hiéroglyphes du béton, du bois de caisses et du fibrociment. La ville créole restitue à l'urbaniste qui voudrait l'oublier les souches

[1] Dominique Chancé, *Poétique baroque de la Caraïbe, op. cit*., p. 251. L'auteure traduit ici une expression d'Alejo Carpentier.
[2] *Ibid*., p. 253.
[3] Édouard Glissant, *Poétique de la relation, op. cit*., p. 92.
[4] Voir Charles W. Scheel, « Réalisme magique, réalisme merveilleux et autres modes narratifs de Patrick Chamoiseau « première manière » : le diptyque burlesque *Chronique des sept misères* et *Solibo Magnifique* », *Archipélies*, 5 | 2018, mis en ligne le 15/06/2018, consulté le 10/07/2019. Disponible à l'adresse suivante : https://www.archipelies.org/153

> d'une identité neuve : multilingue, multiraciale, multi-historique, ouverte, sensible à la diversité du monde. Tout a changé[1].

Énumérant les caractéristiques de Texaco par opposition à l'En-ville, cette citation met en lumière sa dimension baroque à travers des termes-clés de la poétique de la créolité de Chamoiseau ; nous retenons notamment l'expression « culture mosaïque » qui renvoie bien au refus de l'essence propre à l'esprit baroque. Plus loin, l'urbaniste explique encore au Marqueur de paroles ce que Marie-Sophie lui a permis de découvrir : le fait qu'il n'y a rien de linéaire à Texaco, « rien que le tournoiement hasardeux du vivant[2] » ; que la ville elle-même n'est pas une structure figée, mais un véritable écosystème.

L'histoire de Texaco relatée par l'Informatrice est donc un récit de fondation résolument baroque ; quant aux trois autres auteurs du corpus, s'ils partagent ce critère avec Chamoiseau, c'est essentiellement au niveau de leur style. En effet, les lieux et les configurations familiales que fondent leurs personnages se veulent d'abord ordonnés et structurés, à l'inverse de l'état d'esprit baroque. En revanche, l'écriture en rejoint immédiatement le style, comme le décrit Françoise Aubès à propos de *Cien años de soledad* :

> Écriture baroque ? Oui, si baroque signifie déploiement verbal, corne d'abondance d'images et de figures qui masquent la vacuité existentielle, la solitude ; écriture baroque, dans l'usage de la parodie, de l'hyperbole, de l'énumération qui vise l'effet comique de la prolifération, de la carnavalisation ; l'hybridité stylistique tient aussi au registre de langue qui pratique l'art des contrastes : de l'obscénité, du comique de foire à la poésie la plus raffinée, aux images les plus zéphyriennes[3].

Cette affirmation pourrait concerner au même titre les romans de Faulkner et Valdés tant on y retrouve le « déploiement verbal », la coprésence du sublime et du grotesque ainsi que l'esthétique de la prolifération. Dans *Sartoris*, l'écriture baroque traduit l'existence d'une instabilité et d'une intranquillité – celle du jeune Bayard, mais aussi celle du nouveau Sud – contrastant avec le désir d'ordre et d'unité des personnages. Dans *La eternidad del instante*, elle apparaît dans le recours à l'obscène, la transgression, et surtout dans la pratique du cliché[4]. À plusieurs reprises, Zoé Valdés se livre en effet à des comparaisons extrêmement simplificatrices : placées dos à dos, Cuba et la Chine sont caricaturées, de manière à faire ressortir les oppositions saillantes – sagesse du Chinois contre frivolité insouciante du Cubain, différences familiales, religieuses, sociales, culinaires, etc. Cette écriture du cliché est surtout utilisée pour décrire tout ce qui concerne la Chine, parce que Zoé Valdés cherche à livrer au

[1] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 282.
[2] *Ibid*., p. 329.
[3] François Aubès (dir.), *Gabriel García Márquez,* Cien años de soledad : *Fondations, héritages et crises*, Paris, Ellipses, 2009, p. 52.
[4] Sur ce point, nous renvoyons à notre article : « De la Chine à Cuba : voyage romanesque et expérience de la relation », in Jérôme Dutel (dir.), *La relation. Abolir les frontières*, Revue en ligne *Les cahiers du CELEC*, n°12, Juillet 2017. Consultable en ligne : http://cahierscelec.msh-lse.fr/node/69

lecteur une représentation cubaine de l'univers chinois, à la manière d'un fantasme dans lequel on projetterait à la fois son désir et son dégoût[1]. Satirique, révélatrice aussi bien de la fascination des Cubains que de leur ignorance à l'égard d'une culture impossible à résumer par le seul *barrio chino* de La Havane, cette écriture rejoint donc l'esthétique baroque par sa propension au décalage et à la démesure, ainsi que par son exhortation à relativiser les savoirs et croyances.

d. Un projet « antigénéalogique »

Le dernier critère du nouveau récit de fondation caribéen que nous souhaitons exposer découle du baroque et de sa propension au déploiement et à l'expansion : il s'agit d'envisager un système de mise en relation susceptible de remplacer le schéma vertical de la filiation, ce qui, dans les essais de Glissant, se traduit par l'élaboration d'une poétique de la Relation et par le recours à une image botanique, celle du rhizome, empruntée à une théorie de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Dans son sens premier, le rhizome se définit ainsi :

> Tige souterraine vivace plus ou moins allongée, ramifiée ou non, pourvue de feuilles réduites à l'état de très petites écailles, émettant chaque année des racines adventives et un bourgeon apical qui donne naissance à une tige aérienne, légèrement enfouie dans le sol dans lequel elle pousse horizontalement ou affleurant la surface[2].

Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari proposent le remplacement du modèle de la racine, qui est au fondement de l'arbre généalogique, par le rhizome ; autrement dit, ils opèrent le passage d'un schéma fermé et vertical à un autre, ouvert et horizontal. Ils affirment en effet que le rhizome est « une antigénéalogie », qui demeure « étranger à toute idée d'axe génétique, comme de structure profonde » et qui présente l'intérêt « d'être toujours à entrées multiples »[3], à l'image du terrier creusé par un animal. Les caractères principaux de ce rhizome sont ensuite résumés de la façon suivante :

> à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signe. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. […] Il n'est pas fait d'unités, mais de

[1] Ce procédé est comparable à celui qu'emploie Leonardo Padura Fuentes, écrivain cubain contemporain de Zoé Valdés, dans *La cola de la serpiente*. Dans ce roman, le détective Mario Conde accumule les stéréotypes dès la première phrase, où il définit le Chinois comme « un type aux yeux bridés, à la peau lisse d'un jaune hépatique trompeur, arrivé un jour d'un endroit très lointain, où les longs fleuves et les montagnes inexpugnables qui montent jusqu'au ciel servent de décor aux légendes de dragons et de mandarins savants ». Leonardo Padura Fuentes, *Mort d'un Chinois à La Havane*, trad. René Solis, Paris, Éditions Métailié, 2001, p. 9 / *La cola de la serpiente*, La Habana, Ediciones Unión, 2001, p. 139 : « […] un hombre de ojos rasgados, con esa piel resistente, de engañoso color hepático, y que había venido de un sitio muy lejano, impreciso entre la realidad de grandes ríos y montañas inexpugnables que se pierden en el cielo, y las leyendas de dragones y mandarines sabios. »

[2] Source de la définition : le Trésor de la Langue Française : http://atilf.atilf.fr/

[3] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, p.18-20.

> dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde[1].

Au contraire de l'arbre qui reproduit toujours à l'identique, le rhizome procède par expansion et par variation. L'opposition entre les deux schémas est enfin résumée en ces termes :

> L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et… et… et… ». Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être[2].

À la suite de Deleuze et Guattari, nombreux sont les recours au rhizome qui figurent dans les textes théoriques et critiques. Dans son article précédemment cité, Delphine Rumeau le compare par exemple au « modèle de développement urbain et communautaire de Texaco[3] », comme nous l'analyserons un peu plus loin. Inès Cazalas s'intéresse quant à elle aux « devenirs de l'arbre généalogique dans l'écriture romanesque contemporaine[4] ». Retraçant l'histoire de de l'arbre, dont la représentation date de la Renaissance, elle oppose à son tour l'arbre généalogique au rhizome antigénéalogique[5] et articule cette distinction à l'intérêt prononcé de la littérature contemporaine pour d'autres liens que ceux du sang. L'arborescence est alors remplacée par ce qu'Inès Cazalas appelle une « politique de la greffe ».

Édouard Glissant s'est attaché à montrer la pertinence et le potentiel du rhizome dans le contexte caribéen, en le mobilisant dans plusieurs de ses essais. Lecteur régulier de Deleuze et Guattari, il confie à son biographe et ami François Noudelmann : « La notion de rhizome est celle qui m'a le plus frappé car elle correspond à la situation de la Caraïbe et de tout archipel[6]. » Dans les sociétés marquées par le multiculturalisme et le métissage telles que celles de l'espace caribéen, les racines sont dépourvues de sens véritable, ce qui justifie le recours au rhizome ainsi que la préférence pour les affiliations multiples plutôt que pour les relations décrites par l'arbre généalogique. Dans la réappropriation qu'en fait Glissant, le rhizome est présenté comme

> une image mobile qui donne à concevoir les relations entre éléments hétérogènes, chacun se dotant d'une plus-value dans la rencontre d'un différent, et se déportant vers d'autres circuits sans être lié à une origine racine[7].

---

[1] *Ibid.*, p. 31.
[2] *Ibid.*, p. 36.
[3] Delphine Rumeau, « L'énergie épique dans deux romans du « Nouveau Monde », *Pélagie-la-Charrette* et *Texaco*, *art. cit.,* p. 102.
[4] Voir Inès Cazalas, « Devenirs de l'arbre généalogique dans l'écriture contemporaine » in Inès Cazalas et Marik Froidefond (dir.), *Le modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2014, p. 209-227. Consulté le 24/10/2019 sur https://books.openedition.org/pus/3366 (non paginé sur le site).
[5] Notons qu'Inès Cazalas invite à ne pas tomber dans la caricature dualiste (arbre généalogique d'un côté, rhizome de l'autre). Pour elle, il s'agit moins d'une opposition que d'une transformation de l'arbre au contact du rhizome.
[6] Édouard Glissant, François Noudelmann, *L'entretien du monde*, *op. cit.*,, p. 23.
[7] *Ibid.*, p. 143. C'est François Noudelmann qui formule ici l'idée de Glissant.

Selon Glissant, les auteurs de *Mille plateaux* ont établi le concept de rhizome « du point de vue du fonctionnement de la pensée[1] », tandis que lui se propose de l'appliquer au principe d'identité et de culture, distinguant d'une part, les cultures ataviques qui revendiquent une identité-racine, et d'autre part, les cultures composites qui, à l'image de celle de l'espace caribéen, sont fortes d'une identité-rhizome. La réappropriation du rhizome constitue donc l'un des fondements de la « poétique de la Relation[2] », et, par conséquent, l'un des moyens de penser la notion de créolisation, que Glissant définit comme « une rencontre, un choc (au sens ségalénien), un métissage, mais une dimension inédite qui permet à chacun d'être là et ailleurs, enraciné et ouvert, perdu dans la montagne et libre sous la mer, en accord et en errance[3] ».

Cette reconnaissance du lien étroit qui existe entre le baroque, le rhizome et la créolisation a ensuite été reprise par bon nombre de spécialistes de la Caraïbe, à l'instar de Dominique Chancé qui affirme que « les métaphores de la créolisation empruntent au modèle du puzzle, de la mosaïque, revendiquent l'« agrégat » non harmonisé[4]. » Nous pouvons dès lors mobiliser ces notions pour décrire le nouveau récit de fondation caribéen dans lequel nous semblent effectivement valorisés l'idée de digenèse plutôt que de genèse, le caractère composite plutôt qu'atavique de la culture, l'identité-rhizome plutôt que racine, et enfin les affiliations multiples plutôt que la filiation unique. Défenseur de la notion de « créolité », Chamoiseau emprunte néanmoins à Glissant celle de créolisation, comme le montre l'extrait suivant d'*Écrire en pays dominé* :

> Nous voulûmes préserver d'originelles puretés mais nous nous vîmes traversés les uns par les autres. L'Autre me change et je le change. Son contact m'anime et je l'anime. Et ces déboîtements nous offrent des angles de survie, et nous descellent et nous amplifient. Chaque Autre devient une composante de Moi tout en restant distinct. Je deviens ce que je suis dans mon appui ouvert sur l'Autre. Et cette relation à l'Autre m'ouvre en cascades d'infinies relations à tous les Autres, une multiplication qui fonde l'unité et la force de chaque individu : Créolisation ! Créolité[5] !

---

[1] Édouard Glissant explique son déplacement de la notion de rhizome telle que la conçoivent Deleuze et Guattari : « Ils l'établissent du point de vue du fonctionnement de la pensée, la pensée de la racine et la pensée du rhizome. La racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines. J'ai appliqué cette image au principe d'identité. Et je l'ai fait aussi en fonction d'une « catégorisation des cultures » qui m'est propre, d'une division des cultures en cultures ataviques et cultures composites. » Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers, op. cit*., p. 59.

[2] « La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre. » Édouard Glissant, *Poétique de la relation, op. cit*., p. 23.

[3] *Ibid*., p. 46.

[4] Dominique Chancé, « Métissage et créolisation : quel sens aujourd'hui ? » in Delia Blanco et Romuald Fonkoua (coord.), *Caraibes : un monde à partager, op. cit.*, p. 64.

[5] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op. cit*., p. 223. Notons que dans son ouvrage plus récent consacré aux « liaisons magnétiques » entre Césaire, Perse et Glissant, Chamoiseau fait encore sur la notion de créolisation en proposant une définition très proche de celle de Glissant « C'est la mise en contact accélérée et massive de peuples, de langues, de cultures, de races, de conceptions, de cosmogonies. Cette mise en contact se fera selon des dynamiques qui relèvent du choc et de la déflagration, un continu tissé de discontinuités. » Patrick Chamoiseau, *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques, op. cit*., p. 18.

Reprenant l'idée de l'immédiate mise en contact dans l'histoire antillaise, cette citation s'inscrit clairement dans le sillage de la poétique de la Relation et glose la définition glissantienne de la créolisation. Plus loin dans *Écrire en pays dominé*, Chamoiseau fait également le constat de l'impossible genèse antillaise, résumée en quelques phrases abruptes : « Pas de discours des origines. Pas de mythe fondateur général. Pas de sacralisation d'un commencement quelconque. Rien. Rien que le grouillement mutant de ce que les peuples avaient charroyé là[1]. » Ces deux extraits de Chamoiseau peuvent d'ailleurs être rapprochés d'un passage du *Sartorius* de Glissant, roman librement inspiré de celui de Faulkner et qui raconte l'histoire d'un peuple invisible :

> Nous nous mentions naguère à nous-mêmes, mais c'était beau et nécessaire mensonge, quand nous prétendions retrouver avec exactitude, avec une prétendue science de la filiation, les méandres de parenté qui nous avaient tenus en vie dans les temps, temps du pays d'avant et temps du passage, temps des plantations et temps de la colonisation toute moderne et technique, les uns croisant les autres[2].

Dans *Écrire en pays dominé* comme dans *Sartorius*, l'idée de genèse est ainsi contestée au profit de celle de digenèse.

En outre, la créolisation et le rhizome se retrouvent au sein même de la fiction romanesque. Comme l'évoque Delphine Rumeau, la fondation de Texaco et le mode de vie communautaire des habitants peuvent en effet s'appréhender comme un exemple concret de la créolisation. Considéré comme un bidonville et un désordre par le centre, le quartier est en revanche qualifié de « mangrove urbaine[3] » par l'urbaniste qui en a compris la raison d'être et le sens profond :

> Texaco n'est pas un bidonville au sens occidental, mais une mangrove urbaine, car elle entretient avec la ville des rapports : la ville se renforce en puisant dans la mangrove urbaine de Texaco, comme dans celle des autres quartiers, exactement comme la mer se repeuple par cette langue vitale qui la relie aux chimies des mangroves. Les mangroves ont besoin de la caresse régulière des vagues ; Texaco a besoin pour son plein essor et sa fonction de renaissance, que la ville le caresse, c'est dire : le considère[4].

En décrivant la relation qu'entretiennent Texaco et l'En-ville, cette métaphore locale constitue l'aboutissement de l'idée qui était illustrée par le rhizome : le quartier est réhabilité comme un espace méritant la reconnaissance, tandis que la ville n'apparaît plus seulement comme un lieu de domination et d'exclusion de la périphérie[5]. L'urbaniste se fait ainsi le porte-parole de

[1] *Ibid.*, p. 224.
[2] Édouard Glissant, *Sartorius : le roman des Batoutos, op. cit.,* p. 61.
[3] La mangrove est ici une métaphore puisque le quartier de Texaco n'est pas fondé dans la mangrove, mais sur un morne. Voir Dominique Chancé, « Patrick Chamoiseau, de la "Mangrove urbaine" de *Texaco* à la mangrove immonde de *Biblique des derniers gestes* », *art. cit*., p.41-61.
[4] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.*, p. 336-337.
[5] Voir à ce sujet l'article de Dominique Chancé, « La créolisation de la ville dans Texaco de Patrick Chamoiseau », in Dominique Diard (dir.), *La ville caraïbe : Baroque et créolité*, Caen, Cahiers de la MRSH, 2003, n°35, p. 75-95.

l'auteur qui, lors d'un entretien mené par Alain Veinstein au moment de la publication du roman, affirmait que ce quartier concrétisait la possibilité d'une « logique chaotique » ou d'une « poétique du chaos »[1]. Les descriptions de Texaco que fait Marie-Sophie Laborieux en sont de bonnes illustrations : « Nos cases (reconstruites trente-douze fois) semblaient de délirantes mosaïques : des bouts de toutes qualités s'ajoutaient à des éclats de toutes espèces[2] », raconte-t-elle par exemple au Marqueur de paroles, mobilisant le lexique du composite, de l'assemblage et de la diversité. Qualifié de « mangrove urbaine », Texaco apparaît dès lors comme un symbole de la créolité[3].

Contrairement à l'héroïne de *Texaco* qui assume pleinement sa culture composite, les Sartoris continuent à revendiquer une culture atavique dont le roman expose l'échec. À l'image du romancier sudiste, les personnages refusent le métissage, le mélange, la mise en contact qu'implique la créolisation : l'idée récurrente, comme le rappelle Glissant, est qu'il est « impossible de fonder lignée à partir du mélange[4]. » Jean Jamin parle lui aussi du « dilemme de la race » présent dans l'œuvre de Faulkner : pour l'auteur comme pour ses personnages, « mélanger les sangs revient à polluer les sols »[5] . Les Sartoris sont donc condamnés à disparaître parce qu'ils refusent la mise en contact et la Relation, tout comme les Buendía, qui ouvrent leur maison aux étrangers mais excluent toute véritable alliance. Dans *Texaco*, cette irrémédiable chute est également illustrée par le témoignage du « béké des pétroles », vieil ennemi de Marie-Sophie Laborieux, qui finit par venir jusqu'à sa case et lui raconte le délitement progressif de sa généalogie au fil de l'évolution historique, économique et sociale de la Martinique. Dans ce récit familial, une constante demeure effectivement, celle de l'impossible mélange, comme chez Faulkner et García Márquez[6].

De son côté, le roman de Zoé Valdés propose deux images qui vont tout à fait dans le sens du rhizome et de la créolisation : la charade chinoise et la *ceiba*. Déjà présente dans les

[1] Entretien avec Alain Veinstein à l'occasion de la publication de *Texaco* (1992), consultable in Samia Kassab-Charfi, *Patrick Chamoiseau, op. cit.* (disque accompagnant l'ouvrage).
[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit.,* p. 429.
[3] « La mangrove constitue l'une des figures majeures de la créolité, parce qu'elle recentre la réalité antillaise dans sa géographie, dans son milieu naturel nié par l'histoire occidentale. Elle en manifeste, en outre, la complexité puisque, en tant que figure de l'hybridité, elle ne tend pas à nier la réalité pour une autre, dans un mouvement de balancier, mais à intégrer deux réalités en un tout composite. » Dominique Chancé, « Patrick Chamoiseau, de la "Mangrove urbaine" de *Texaco* à la mangrove immonde de *Biblique des derniers gestes* », *art. cit*., p. 48.
[4] Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi, op. cit*., p. 123.
[5] Jean Jamin, *Faulkner : le nom, le sol et le sang, op. cit.*, p. 139.
[6] « Les nègres étaient leurs frères mais jamais leurs beaux-frères, et malheur à celui d'entre-eux qui enfreignait la règle. Celui-là se retrouvait rejeté de partout (comme autrefois les négriers jetaient un nègre en mer), et n'avait que l'exil pour sauvegarder l'honneur. » Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 465

œuvres précédentes[1], la *ceiba* (le fromager) est « l'arbre sacré par excellence[2] » des Cubains, à la fois divinité des arbres et des hommes, refuge des âmes des morts, source de force et de fertilité. Dans *La eternidad del instante*, elle est justement présentée comme « l'arbre sacré de Cuba qui traverse le monde avec ses racines et renaît en Chine[3] » : elle figure de ce fait la mise en contact qui caractérise la créolisation[4]. Quant à la charade sino-cubaine, il s'agit d'une référence à un jeu de loterie populaire à Cuba qui se pratique sur un dessin représentant le corps d'un Chinois – reproduit au début du livre. Le roman de Zoé Valdés se construit précisément à partir de ce Chinois de la charade, chaque chapitre renvoyant à un numéro de loterie ainsi qu'à l'illustration correspondante ; ce jeu symbolise lui aussi la rencontre de deux cultures qui est retracée au fil des pages, jusqu'à leur coexistence dans l'identité de Mo Ying, devenu Maximiliano Megía, qui, à l'issue du roman, finit par se déclarer sino-cubain.

Ainsi, comme l'illustrent le parcours des personnages de *La eternidad del instante* et de *Texaco* ainsi que l'échec des familles dans *Sartoris* et *Cien años de soledad*, la généalogie ménage progressivement une place au schéma de la communauté, horizontale et ouverte à la diversité, qui s'avère plus adaptée à l'identité caribéenne que le schéma vertical fondé sur la filiation. En somme, dans le nouveau récit de fondation caribéen, une autre famille doit pouvoir émerger : communautaire et « digénésiaque », rhizomique, constituée d'affiliations multiples, disponible à la rencontre et au mélange. Comme Patrick Chamoiseau en fait l'enthousiaste proposition dans *Écrire en pays dominé*, cette autre famille ne viendrait pas forcément remplacer la première, mais se proposerait plutôt de « l'augmenter » :

> Cela pourra être la terre natale, ça sera souvent elle, mais plus elle obligé. Incontournable aussi, sera cette famille-monde qu'évoque Edgar Morin. Des frères, des sœurs, des fils de relations, offerts à travers la planète et dans le Lieu en marche, selon des affinités d'échanges étrangères aux rapports biologiques de la famille ancienne. Une famille-monde augmentant cette dernière ou bien la remplaçant, née de nos fraternités avec le Divers et compensant nos pertes dans les décadences familiales qu'introduisent la fin des Territoires et de ses architectures sociales traditionnelles[5].

Idéalement compatible avec l'identité caribéenne, parce que « compensant [ses] pertes », ce nouveau schéma ne constitue donc pas un modèle figé qui imposerait sa vérité, mais bien plutôt une extension vers de nouveaux possibles, tenant compte de l'incompatibilité de la

---

[1] Voir notamment le roman *Querido primer novio*, dans lequel la *ceiba* prend en charge une partie de la narration. Zoé Valdés, *Querido primer novio*, Barcelona, Editorial Planeta, 1999 / *Cher premier amour*, trad. Liliane Hasson, Arles, Actes Sud, 2000.

[2] Lydia Cabrera, *La Forêt et les Dieux. Religions afro-cubaines et médecine sacrée à Cuba* [1983], trad. Béatrice de Chavagnac, Paris, Jean-Michel Place, 2003 p. 210.

[3] Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit.,* p. 13 / *La eternidad del instante, op. cit.,* p. 130: « el árbol sagrado de Cuba que atraviesa el mundo con sus raíces y renace en China. ».

[4] Lydia Cabrera rappelle que la *ceiba* présente la particularité d'être sacrée pour toutes les communautés qui vivent à Cuba. Elle précise que « celui qui a vécu à Cuba sait combien il est difficile d'abattre ces énormes fromagers, arbres sacrés et sorciers par excellence, très vénérés par le peuple qui refuse de mettre en doute sa nature bénie. » *La Forêt et les Dieux*, *op. cit*., p. 208.

[5] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op. cit*., p. 326.

culture caribéenne avec la genèse traditionnelle et se voulant, de ce fait, à la fois compensatoire et hospitalière.

Cette première partie nous a donc permis d'analyser le premier ressort de l'inversion généalogique qui est à l'œuvre dans notre corpus. Du statut de fils ou fille au sein de leur famille littéraire, les romanciers témoignent également d'une démarche auctoriale de père ou mère de la fiction dans laquelle ils agissent comme les créateurs et démiurges. Nous avons également montré que les quatre romans tendent vers une représentation du récit de fondation qui se distingue du modèle traditionnel pour refléter davantage le contexte, l'identité et la culture de la Grande Caraïbe. Dans ce nouveau récit de fondation caribéen, le schéma familial s'élargit et s'inspire du modèle communautaire, horizontal et ouvert sur l'extérieur.

Les quatre romanciers, comme nous l'avons analysé, jouent à la fois le rôle de descendants et d'ascendants : ils se réapproprient le canon littéraire européen et occidental afin de concevoir des textes romanesques qui témoignent aussi bien d'une affiliation certaine que d'une volonté d'émancipation créatrice. En cela, les romans de notre corpus apparaissent comme des formes originales par rapport à la tradition romanesque ; les classifications déjà existantes ne peuvent dès lors les concerner que partiellement. Pour cette raison, dans un second temps, nous souhaitons proposer quelques pistes permettant d'envisager la construction d'une nouvelle étiquette théorique, qui serait susceptible de mieux désigner les familles caribéennes représentées dans la fiction romanesque. Ce que nous proposons d'appeler le « roman des familles caribéennes » se fonde sur le passage en revue des étiquettes théoriques déjà existantes ainsi que sur les analyses que nous avons pu mener à partir de notre corpus.

II. Pistes pour la création d'une nouvelle étiquette romanesque : le « roman des familles caribéennes »

A. Justification du projet

Afin d'expliquer les raisons qui nous poussent à envisager l'élaboration d'une nouvelle étiquette, il nous faut tout d'abord revenir à la description des rapports entre le motif familial et la fiction romanesque, que nous avons effectuée dans l'introduction de cette thèse. Nous avons en effet présenté les étiquettes déjà existantes, telles que le roman familial, le roman de

la famille, le roman généalogique ou le récit de filiation ; cette liste non exhaustive témoigne du fait que la famille et le roman ont entretenu de constants rapports depuis la naissance du genre romanesque. Cependant, nous constatons que toutes les propositions qui sont à notre disposition s'avèrent inadéquates dans le cadre de notre corpus, soit parce que les romans ne remplissent pas systématiquement les critères et conditions donnés, soit parce que l'adhésion à une de ces étiquettes oblige à les lisser, à estomper leurs lignes de force au lieu de faire ressortir leur originalité – et par conséquent à laisser à l'arrière-plan l'entreprise de « désécriture » des romanciers.

Notre démarche consiste dès lors à faire un travail d'adaptation, en partant des deux étiquettes romanesques les plus proches de notre corpus – le *family novel* de Yi-ling Ru et le roman de la famille de Robert Smadja – que nous croiserons avec d'autres propositions périphériques, de manière à obtenir une nouvelle catégorie, susceptible de mieux rendre compte de la fiction familiale caribéenne telle que l'illustrent les quatre romans.

1. Intérêt et limites du *family novel* et du roman de la famille

Le *family novel* de Yi-ling Ru et le roman de la famille de Robert Smadja présentent effectivement quelques affinités avec notre corpus. Afin de montrer l'intérêt ainsi que les limites de leur utilisation, nous nous proposons d'en reprendre les principaux critères et de les confronter successivement aux textes[1].

Pour ce faire, nous pouvons commencer par le critère commun aux deux étiquettes : aussi bien que le roman de la famille, le *family novel* suppose que l'évolution de la famille se déroule sur plusieurs générations, une condition qui est satisfaite dans nos quatre romans. En effet, trois générations se succèdent dans *Texaco* – celle des grands-parents esclaves, celle d'Esternome Laborieux et Idoménée Lapidaille, et enfin celle de Marie-Sophie. On en compte cinq dans *La eternidad del instante*, même si le même traitement n'est pas accordé à toutes : on ne sait pas grand-chose, par exemple, des enfants de Maximiliano Megía, à l'exception de Yoya. Dans *Cien años de soledad*, six générations sont équitablement décrites à partir du couple fondateur de Macondo, sachant que le narrateur évoque aussi des ancêtres de José

[1] Rappelons les critères respectifs de chaque étiquette, que nous avons cités dans l'introduction de cette thèse. Yi-ling Ru en cite quatre pour le *family novel* : l'évolution de la famille sur plusieurs générations ; la place importante des rituels familiaux ; le déclin d'une famille comme sujet central ; la forme narrative qui suit à la fois les relations verticales et horizontales des membres de la famille. De son côté, Robert Smadja donne trois conditions nécessaires pour parler du roman de la famille : la description d'une lignée familiale d'au moins deux générations ; le rôle déterminant des liens de consanguinité dans la fiction ; la primauté du collectif familial sur les divers points de vue individuels.

Arcadio Buendía et Úrsula au chapitre 2 du roman ; en revanche, la septième génération s'éteint presque immédiatement, du fait de la mort rapide de son unique représentant.

Sartoris décrit également plusieurs générations : nous en comptons trois, même si les deux premières, celle de Miss Jenny et celle du vieux Bayard sont presque confondues ; le texte s'achève à la naissance de Benbow, unique membre de la quatrième génération. Cependant, dans ce roman de Faulkner, l'évolution de la famille dans le temps n'est pas visible comme elle l'est dans les trois autres. En effet, les trois générations sont déjà présentes dès le premier chapitre et le temps de la diégèse est trop bref pour que la narration puisse décrire le passage d'une génération à l'autre. Plutôt que l'évolution des Sartoris de génération en génération, Faulkner nous dépeint surtout leur difficile cohabitation entre le printemps 1919, date du retour du jeune Bayard à Jefferson, et le mois de juin 1920, au moment de la naissance de son fils. Ce sont donc les analepses et les remémorations des personnages qui permettent de rétablir l'évolution de la famille en transportant le lecteur à une époque où Miss Jenny est encore une jeune veuve et le vieux Bayard un enfant, tandis que le colonel John Sartoris, toujours vivant, fait figure de patriarche.

De fait, ce critère est le seul qui soit respecté par tous les textes du corpus ; le deuxième qu'évoque Yi-ling Ru l'est beaucoup moins. En effet, les rituels familiaux existent bien dans les romans de Faulkner et García Márquez, comme en témoignent les apéritifs quotidiens du vieux Bayard et de Miss Jenny, les dîners tempétueux qui réunissent les trois générations de Sartoris[1], ainsi que les festivités – mariage, naissance, cérémonies militaires – qui rassemblent tous les membres de la famille Buendía, de gré ou de force. C'est également le cas chez Zoé Valdés dans la partie chinoise du roman, tandis que les rituels familiaux sont pratiquement absents de la partie cubaine, du fait de l'isolement de Maximiliano Megía. En revanche, on ne peut en mentionner dans *Texaco*, faute de temps familial représenté, de stabilité et de sédentarité pour les personnages. Dans ce roman, les rituels familiaux sont alors remplacés par d'autres traditions qui s'inventent au sein des familles de substitution. Nous pouvons par exemple citer l'organisation de la vie en communauté qui est mise en place sur le Morne Abélard, notamment le système de « passes » qui devient un véritable rituel :

> Pour emprunter une passe (elles traversaient les vies, les intimités, les rêves et les destins) il fallait crier son Boujour-compagnie, son Bonsoir-messieurs-dames, et demander passage, j'ai demandé passage, et parfois s'arrêter pour prendre nouvelles du monde. Si on était fâché avec une telle, il fallait user d'une passe éloignée. Les majors même se pliaient à ces règles[2].

[1] Voir William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 218-219 / *Sartoris, op. cit*., 196. Nous empruntons la métaphore de l'orage (« *the storm* ») au romancier.
[2] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 355.

Ensuite, le critère de la présence structurelle des dimensions verticale et horizontale des relations familiales, que préconise Ying-li Ru, s'avère limité selon les textes. Seuls les romans de Valdés et García Márquez développent effectivement les deux types de relation et en font des supports de la narration, tandis que dans *Texaco*, si la relation verticale qui relie Marie-Sophie Laborieux à ses ascendants fonctionne comme le fil conducteur du récit, les relations horizontales sont pratiquement réduites à celles des couples ; par exemple, le lien mystérieux qui unit les deux sœurs, Adrienne et Idoménée Lapidaille, est seulement mentionné rapidement au moment de leur rencontre avec Esternome. Dans *Sartoris*, enfin, le récit se focalise sur la puissance d'une relation horizontale, tandis que le schéma des relations verticales est déjà trop déstructuré pour remplir le critère du *family novel*. Rongé par la mort de son frère, le jeune Bayard est animé par des pulsions suicidaires qui s'expliquent en grande partie par son sentiment de culpabilité : n'avoir pu empêcher la mort de son frère le conduit à se sentir coupable de sa mort. Or, même après l'accident mortel du vieux Bayard – dont son petit-fils, cette fois-ci, est entièrement responsable –, c'est encore celui de John qui demeure au premier plan, comme le suggère la voix qui hante le jeune Bayard jusque chez les MacCallum : « *C'est toi le coupable. Toi qui es cause de tout. C'est toi qui as tué Johnny*[1]. » Dans *Sartoris* comme dans *Texaco*, l'un des deux schémas relationnels est donc clairement privilégié par rapport à l'autre.

Ce critère est à rapprocher du rôle des liens de consanguinité dans l'intrigue qu'évoque Robert Smadja, qui est comme pris au pied de la lettre dans les romans de Faulkner et García Márquez. En effet, l'atavisme familial explique systématiquement le comportement des Sartoris : comme le résume Miss Jenny pour que Narcissa s'y résigne, « it's in the blood » (« ils ont ça dans le sang »[2]) – formule qui pourrait s'appliquer également à la lignée des Buendía. En outre, la tentation incestueuse, qui contribue grandement à l'extinction de cette généalogie, constitue le cas le plus poussé de consanguinité. En revanche, la pertinence de ce critère est limitée dans *La eternidad del instante*, où le héros part certes à la recherche de son père, mais où le récit s'éloigne ensuite rapidement de cette quête initiale pour s'approcher davantage, dans son contenu et dans son rythme, d'un roman de formation et d'initiation individuelle. Enfin, dans *Texaco*, il nous semble excessif d'affirmer que ce sont les liens du sang unissant Esternome et Marie-Sophie Laborieux qui motivent l'entreprise de restauration de la mémoire familiale et nationale ; l'enjeu de cette transmission dépasse largement, selon nous, la question de la consanguinité.

[1] William Faulkner, *Sartoris, op. cit.,* p. 285 / *Sartoris, op. cit.,* p. 251 : « *You did it ! You caused it all; you killed Johnny*. » Les italiques sont dans le texte.
[2] *Ibid.*, p. 273 / *Ibid*., p. 241.

Enfin, le dernier critère proposé par Robert Smadja concerne les rapports entre l'individu et le groupe : dans le roman de la famille, il faut que le collectif prime sur le point de vue individuel. Comme nous l'avons analysé dans la deuxième partie de cette thèse[1], trois de nos romans sont véritablement concernés par un conflit de l'individu avec son groupe familial qui veut lui imposer une identité ou un code de conduite – ce qu'est et ce que doit faire un Sartoris, ce que doit savoir un Ying et ce que doit absolument éviter un Buendía – tandis qu'il est inopérant dans le roman de Patrick Chamoiseau dans lequel, encore une fois, le collectif familial n'a pas une consistance suffisante pour exercer une quelconque pression sur l'individu.

De la même façon, le dernier critère de Yi-ling Ru, celui de la mise en scène de la chute de la famille, trouve un écho chez Faulkner et García Márquez. Leurs romans attestent de l'amenuisement des générations, des deuils à répétition et des conséquences irrémédiables de la faute originelle ; le déclin puis l'extinction de la famille apparaissent alors comme un châtiment annoncé et mérité, qu'Úrsula a tenté d'empêcher mais que confirment – trop tard – les manuscrits de Melquíades, et que Bayard Sartoris lui-même reconnaît avant de prendre la fuite[2]. En revanche, chez Chamoiseau et Valdés, l'idée de chute est beaucoup plus relative. Les membres de la famille disparaissent dans *Texaco* et cette dernière s'éteint, faute de descendance ; dans *La eternidad del instante*, la notion de déclin est à nuancer puisque la famille cubaine se perpétue tout de même, tandis que les membres de la famille chinoise connaissent une mort naturelle ou accidentelle. En outre, comme nous l'avons rappelé précédemment, il n'y a pas de « faute » initiale dans ces deux romans : les familles ne sont dès lors pas responsables des événements qui s'abattent sur elles, soumises comme elles le sont aux aléas d'un contexte mouvementé.

Ainsi, après avoir passé en revue les critères proposés par Yi-ling Ru et Robert Smadja, nous pouvons donc affirmer que les quatre romans peuvent effectivement entrer dans les catégories romanesques respectivement appelées *family novel* et roman de la famille. Cependant, nous observons simultanément que ces deux étiquettes ne permettent pas de valoriser ce qui fait la spécificité, et donc l'intérêt des textes de notre corpus. En premier lieu,

[1] Nous renvoyons au chapitre 2 de la deuxième partie, intitulé « L'individu, source et objet de la crise familiale ».

[2] « Pendant un moment il regarda fixement le feu en passant lentement ses mains sur ses genoux, et, l'espace d'un instant, il revit les derniers mois de sa vie, froidement, dans toute leur absurde et téméraire extravagance, il les revit comme le déroulement rapide d'un film dont l'épilogue était la chose même contre quoi on l'avait mis en garde et que le premier imbécile venu aurait pu prévoir. » William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 285 / *Sartoris, op. cit*., p. 251 : « He stared into the fire for a time, rubbing his hands slowly on his knees, and for an instant he saw the recent months of his life coldly in all their headlong and heedless wastefulness; saw it entirety life the swift unrolling of a film, culminating in that which he had been warned against and that any fool might have foreseen. »

elles condamnent à laisser au second plan l'identité caribéenne de ces fictions romanesques, passant sous silence leur inscription dans un contexte particulier et mouvementé, marqué par le cauchemar de l'esclavage et le système plantationnaire qui ont tous deux infléchi les structures familiales. En second lieu, ces deux étiquettes ne permettent pas de mesurer le glissement entre la fiction romanesque proprement dite et un récit plus biographique et intime, nourri de l'histoire personnelle des romanciers, qui s'observe dans les quatre textes. Enfin, la polysémie de la notion de famille, c'est-à-dire son existence sous plusieurs formes dans la fiction – littérale et métaphorique, biologique et élective, de sang ou de plume – n'est pas abordée non plus dans les deux étiquettes romanesques.

Ces trois raisons montrent combien notre corpus déborde du *family novel* de Yi-ling Ru et du roman de la famille de Robert Smadja. Le cantonner à ces deux étiquettes consisterait à renoncer aux aspérités des romans que nous étudions, au lieu de les approfondir et de les valoriser comme nous tenterons de le faire en proposant une nouvelle étiquette.

2. Croisements envisageables avec d'autres étiquettes

Dans l'introduction de cette thèse, nous avons également présenté des étiquettes périphériques qui ne concernent pas directement la fiction romanesque mais qui sont susceptibles d'enrichir notre étude. Sans chercher cette fois-ci à vérifier si notre corpus en respecte les principales caractéristiques – nous pouvons en effet affirmer d'emblée que ce n'est pas le cas –, il s'agit plutôt de montrer quels points de rencontres sont envisageables avec le roman généalogique de Claire de Ribaupierre et le récit de filiation de Dominique Viart.

Pour ce faire, nous nous inspirons de la démarche de Crystel Pinçonnat qui explique avoir emprunté elle-même au récit de filiation afin d'élaborer sa propre notion de « fable de soi », ce qu'elle justifie en citant les deux idées qui peuvent enrichir sa propre démarche : d'une part, l'éclairage que propose Dominique Viart sur les figures parentales absentes[1] et d'autre part, sa réflexion sur les filiations biologiques qui s'accompagne d'un questionnement sur les

[1] « Le corpus sur lequel travaille D. Viart met en lumière une évidence bien souvent oubliée, et cependant essentielle à mon propos. S'il est communément admis que l'immigration va de pair avec une rupture de la filiation et de la transmission, la plupart des textes sur lesquels D. Viart s'appuie montrent que les enfants d'immigrés sont loin d'être les seuls à avoir hérité de figures parentales vouées à l'absence. » Crystel Pinçonnat, *Endofiction et fable de soi. Écrire en héritier de l'immigration, op. cit.,* p. 40.

héritages littéraires[1]. Ce passage par le récit de filiation contribue ainsi à l'émergence de l'« endofiction », terme que Crystel Pinçonnat explique avoir forgé afin de

> nommer ce récit qui infiltre et revisite des formes héritées de la tradition comme le récit d'enfance, le Bildungsroman ou le récit de vocation, pour narrer la conquête du pays d'accueil par le protagoniste, un personnage ancré dans le territoire national, son histoire et les forces qu'il met en jeu[2].

À l'instar de sa démarche, nous souhaitons donc à notre tour reprendre certains critères proposés dans le roman généalogique et le récit de filiation. Premièrement, nous souhaitons emprunter à la notion forgée par Claire de Ribaupierre l'idée selon laquelle la quête des origines et la construction d'une généalogie familiale ne sont pas dissociables d'une démarche fictionnelle : l'auteure parle à ce sujet de « fiction fondatrice du nom[3] » ainsi que de « fiction plus vraie que la réalité[4] ». En effet, les deux écrivains étudiés dans *Le roman généalogique*, Claude Simon et Georges Pérec, interrogent sans relâche leur histoire familiale, « reconstruisant et réinventant le passé[5] ». Cette démarche d'enquête généalogique s'étend d'ailleurs sur plusieurs générations :

> Le roman généalogique questionne les racines non pas seulement à l'échelle réduite de la famille nucléaire mais sur plusieurs générations. Il recherche les origines du nom, il instaure la lignée. L'écrivain enquête sur ses ancêtres, puis il construit son identité à l'aide d'un modèle trouvé dans sa famille ou à l'extérieur de celle-ci ; enfin, il élabore ces questions sous la forme d'une fiction, dont le fonctionnement mime celui du roman familial[6].

En plus de la construction de cette généalogie familiale élective, constituée d'ascendants consciemment choisis, nous empruntons à Claire de Ribaupierre sa description de la situation généalogique de l'écrivain. Selon elle, ce dernier se place – ou place un de ses personnages centraux – dans la position du dernier descendant de sa lignée ; comme l'explique Claire de Ribaupierre, « il s'agit de s'inscrire comme le dernier maillon de la chaîne et de réécrire, de refaire l'histoire des ancêtres, des parents, d'en être le créateur, le démiurge[7]. »

---

[1] « La notion de récit de filiation présente un autre intérêt majeur : parallèlement à une réflexion sur les filiations biologiques, elle questionne les héritages littéraires, soit l'assomption d'une ascendance culturelle qui s'effectue par le biais d'une interrogation du patrimoine littéraire revendiqué. » *Ibid*.

[2] *Ibid*., p. 103. Une autre justification du terme apparaît un peu plus loin dans l'ouvrage, lorsqu'elle affirme que son travail s'inscrit dans le sillage de l'effet produit par la publication de *The Empire writes back* : « Il s'agit d'insister par ce terme, sur le fait que les héritiers de l'immigration écrivent non pas depuis les périphéries de l'empire, mais bien depuis le centre de la nation, son intérieur. » *Ibid.*, p. 133.

[3] Claire de Ribaupierre, *Le roman généalogique, op. cit*., p. 131.

[4] « Le roman généalogique, comme le roman familial, n'est pas autobiographique, c'est une interprétation d'un morceau de réel, c'est une fiction plus vraie que la réalité, dans le sens où elle permet de faire voir, de révéler les choses inconscientes du réel. Il construit une vérité romanesque. C'est une invention qui propose des arrangements nouveaux dans la structure familiale, qui redistribue les places et les rôles, inverse l'ordre des générations, selon le désir. » *Ibid*., p. 196-197.

[5] *Ibid*., p. 23.

[6] *Ibid.*, p. 129.

[7] *Ibid.*, p. 338.

Nous souhaitons également emprunter au récit de filiation plusieurs de ses critères : le modèle de l'enquête, le lien étroit de l'espace littéraire avec l'histoire, la psychanalyse et la sociologie, ainsi que l'articulation entre la filiation biologique et la filiation littéraire. En effet, nous rejoignons Dominique Viart lorsqu'il affirme :

> L'articulation entre les filiations littéraire et biologique paraît ici essentielle. Non seulement elle confirme par son double mouvement une quête de références et une interrogation des formes diverses d'héritage du sujet, mais encore, elle montre bien que ces deux filiations entrent en dialogue et donc se situent pour l'écrivain sur le même plan de réception[1].

Laurent Demanze insiste également sur le fait que le récit de filiation entrelace les liens du sang et l'affiliation artistique. Selon lui, la référence intertextuelle constitue un moyen puissant d'expression et de restitution pour le sujet du récit : « Que les narrateurs arpentent les cimetières familiaux ou qu'ils déambulent dans les rayons des bibliothèques, il s'agit toujours d'exhumer des fantômes et de redonner vie à des voix mortes[2]. » Nous partageons également cette idée qui fait écho aussi bien à notre étude des transpositions biographiques qu'à celle de la bibliothèque ou de la sentimenthèque partagée par les romanciers.

B. Propositions pour le « roman des familles caribéennes »

Après avoir justifié l'intérêt d'envisager une nouvelle étiquette romanesque prenant pour point de départ les rapports entre le motif familial et la fiction romanesque qui sont à l'œuvre dans notre corpus, nous avons également précisé quelle est la dette de cette nouvelle proposition vis-à-vis des classifications déjà existantes : nous pouvons donc dès à présent présenter ce que nous proposons d'appeler le « roman des familles caribéennes ».

Tout d'abord, le choix du nom correspond à un souci de simplicité et de transparence, car nous souhaitons que la proximité avec le *family novel* et le roman de la famille, dont cette étiquette s'inspire en partie, soit explicite. Cependant, il nous semble surtout essentiel d'insister sur la spécificité de cette nouvelle étiquette en soulignant, d'une part, la dimension caribéenne de notre propos et d'autre part, la diversité des schémas familiaux qui peuvent se rencontrer dans la fiction romanesque caribéenne. En effet, notre étude a précédemment mis en lumière le fait que la recherche d'une structure familiale unique n'a guère de sens dans l'espace caribéen : parler du roman de la famille caribéenne au singulier ferait dès lors courir le risque de contribuer à l'écrasement des particularités familiales contenues dans chaque texte, au lieu d'en valoriser la diversité. Enfin, il nous semble opportun de conserver au centre

[1] Dominique Viart, « Filiations littéraires », *art. cit*., p. 128.
[2] Laurent Demanze, « Sang d'encre. Filiation et mélancolie dans la littérature contemporaine », *art. cit.*, p. 48.

de notre proposition son appartenance générique, parce qu'il s'agit d'un véritable critère distinctif qui exclut, de ce fait, les textes appartenant à d'autres genres littéraires.

Nous allons donc exposer les critères que nous avons établis afin de définir et circonscrire le roman des familles caribéennes. Pour ce faire, nous aborderons successivement les caractéristiques socioculturelles, puis narratives, avant de montrer comment le motif familial se manifeste dans toute sa polysémie.

1. Critères socioculturels : l'identité caribéenne mise à l'honneur

Premièrement, pour qu'un texte puisse être qualifié de roman des familles caribéennes, il faut qu'il atteste d'éléments faisant référence à l'espace, l'histoire et la culture de la Grande Caraïbe. Précisons d'emblée que notre intention n'est pas d'imposer un traitement réaliste de des événements, des lieux et de la culture : les fictions romanesques peuvent tout à fait manifester leur appartenance caribéenne tout en fictionnalisant, déformant et réécrivant les éléments référentiels qu'elles mobilisent.

Ce critère socioculturel laisse un large choix aux romanciers. À l'image de ce qui se produit dans notre corpus, les détails géographiques peuvent apparaître par l'intermédiaire de noms de ville (Memphis, Riohacha, La Havane, Fort-de-France, par exemple), d'informations concernant le climat, la faune, la flore, ainsi que les traditions culturelles locales. Dans *Sartoris*, par exemple, le récit suit le rythme des saisons agricoles ; la culture du coton est ainsi longuement évoquée[1]. Or, bien que cette description demeure à l'arrière-plan vis-à-vis de l'intrigue du roman, elle contribue tout de même à l'élaboration du cadre spatio-temporel caribéen et permet aussi d'approfondir le contexte social. Pensons par exemple au « regard plein de condescendance et de paisible mépris » que jette Simon Strother en apercevant des « paysans noirs en train de s'échiner dans les champs de coton »[2] : ce détail nous montre qu'en étant le domestique des Sartoris depuis plusieurs décennies, Simon se sent supérieur aux Noirs qui travaillent encore dans les champs de coton, comme si la condition de serviteur de maison le faisait s'élever dans la hiérarchie en même temps qu'échapper au souvenir encore vivace de l'esclavage et du système de la plantation.

[1] L'automne est par exemple le moment de décorticage du coton. Voir William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 254 : « Depuis un mois, déjà, le moulin décortiquait sans arrêt le coton des Sartoris ainsi que celui des autres planteurs du haut de la vallée et des petits récoltants dont les champs s'étageaient au flanc des collines. » / *Sartoris, op. cit*., p. 225 : « The gin had been running steadily for a month, now, what with the Sartoris cotton and that of other planters further up the valley, and of smaller croppers with their tilted fields among the hills. »
[2] *Ibid*., p. 215 / *Ibid.,* p. 193 : « […] glancing now and then with tolerant and easy scorn at the field niggers laboring among the cotton-rows. »

Traversée par les personnages au moment de la diégèse, ou bien remémorée par ces derniers dans le présent du récit, l'histoire peut également être fictionnalisée dans le roman des familles caribéennes. La mention d'événements historiques qui ont marqué la Grande Caraïbe peut inclure des événements nationaux – la guerre de Sécession, la guerre des Mille jours colombienne ou la guerre d'indépendance de Cuba – et internationaux, comme la Première et la Seconde Guerre mondiale ; mais la part belle sera faite aux événements spécifiquement caribéens. Dans notre corpus, nous pouvons ainsi évoquer la répression sanglante de la grève des ouvriers de la bananeraie, qui est réécrite par García Márquez par l'entremise d'un de ses personnages, José Arcadio Segundo ; cet épisode renvoie effectivement à l'histoire de la côte caribéenne de la Colombie, la United Fruit Company s'étant installée dans la région de Santa Marta. Nous pouvons également penser à l'abolition de l'esclavage, à l'éruption de la Montagne Pelée, à la départementalisation et à l'élection d'Aimé Césaire, racontées dans *Texaco*, ainsi qu'à la prise de pouvoir de Fidel Castro dans le roman de Zoé Valdés.

Bien qu'il entretienne des liens avec l'Histoire, nous souhaitons néanmoins préciser que le roman des familles caribéennes ne s'apparente pas à un roman historique. La raison principale est que la famille n'a pas pour seule fonction de refléter une époque et un lieu : elle l'emporte toujours sur le motif historique lui-même. De même, la hiérarchie entre la « petite » histoire individuelle et la « grande » Histoire est systématiquement inversée, la seconde étant en fait le prétexte pour parler de la première, contrairement à ce qui se produit dans le roman historique. Bien souvent, également, le réalisme historique est maltraité : dans notre corpus, c'est en particulier le cas chez Gabriel García Márquez et Zoé Valdés, qui livrent une version fantaisiste des événements historiques, souvent plus proche de l'allégorie que de la réalité. Enfin, comme nous le verrons en abordant les critères narratifs du roman des familles caribéennes, la chronologie de ce dernier ne correspond pas nécessairement à ce qui est attendu dans un roman historique : parmi les quatre romans, seul *Texaco* atteste d'une chronologie relevant éventuellement de ce sous-genre romanesque. Plus que de produire un récit historique cohérent, il s'agit, pour le roman des familles caribéennes comme pour le roman postcolonial, de « façonner l'Histoire et sa trajectoire », d'en proposer une version recomposée qui atteste à l'écrit des pouvoirs de l'oral :

> Raconter des histoires aboutit à reconstruire une Histoire qui met au défi tous les discours officiels et autorisés sur l'Histoire. La narration transpose l'oralité dans le roman par la pluralité des voix, une polyphonie qui permet de fragmenter le récit historique, de façonner l'Histoire et sa trajectoire

> en privilégiant le local, le familier et l'intime et de mêler la discontinuité et le désordre de la (petite) histoire à la linéarité et à l'ordre de la (grande) Histoire[1].

Les familles représentées dans ces fictions romanesques caribéennes doivent également rendre compte de situations de métissage, de multiculturalisme et de plurilinguisme propres à la Grande Caraïbe, que ce soit dans les faits ou bien sous la forme de réflexions faites sur ces sujets par le narrateur ou par les personnages. Dans cette perspective, le métissage peut s'entendre au sens premier de croisement du sang espagnol avec du sang indien, ou bien être pris dans un sens plus large pour décrire tout mélange entre deux différentes origines[2] ; en outre, il peut aussi bien être présent au sens littéral, biologique, qu'au sens métaphorique.

Notre corpus atteste en effet de plusieurs situations de rencontre entre deux cultures qui justifient le choix de ce critère. Nous pensons par exemple aux traces de la culture indienne dans *Cien años de soledad*, incarnée par quelques personnages et illustrée par les habitudes contractées par Amaranta et Arcadio ainsi que leur pratique de la langue guajira, qui concerne aussi Rebeca. Nous pensons également à la coexistence, dans *Texaco*, du français et du créole, à l'opposition entre l'En-ville, d'inspiration occidentale et le quartier éponyme, réalité créole, et enfin à la cohabitation rurale et urbaine entre individus issus de différentes origines. Chez Zoé Valdés, le métissage, le plurilinguisme et le multiculturalisme apparaissent comme des réalités incarnées par les personnages eux-mêmes : Maximiliano Megía se présente en effet comme un individu sino-cubain, synthèse de deux cultures assumées et réconciliées, tandis que Yoya et Lola sont deux Cubaines dont l'apparence physique rend visibles les origines chinoises[3]. En outre, dans *Texaco* et *La eternidad del instante*, le phénomène migratoire est très présent ; l'importante circulation des personnages et les multiples rencontres que ces déplacements occasionnent entraînent dès lors une réflexion sur ce motif, en particulier dans le roman de Zoé Valdés qui, comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de cette thèse, s'inscrit dans la définition que Crystel Pinçonnat propose du « roman de l'immigration ».

---

[1] Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial, op. cit*., p. 127-128.

[2] « Le métis, au départ, désigne l'enfant issu de la rencontre entre individus espagnols et indiens. Ainsi, le Dictionnaire universel de Furetière indiquait, dès sa première édition de 1690, que le métis était le résultat du mélange entre sang indien et espagnol ; le « mulâtre », lui, désignait le descendant de Noir et d'Indien. Cette définition du « mulâtre » a vite été laissée de côté pour finalement être entendue comme issu de Blanc et de Noir. » Alexandra Bourse, *Le métis, une identité hybride ?, op.cit*., p. 52. À la différence du mulâtre, le métis désigne maintenant tout mélange, tout croisement entre deux origines différentes. Alexandra Bourse précise également que le terme a longtemps conservé une connotation péjorative.

[3] Lors de la communion de Lola, Maximiliano est content de voir que la tenue portée par sa fille Yoya ressemble plus à un habit chinois qu'à un vêtement approprié pour la circonstance. Voir également le portrait de Lola dans les jardins de Paula, que nous avons déjà mentionné dans la première partie de cette thèse : voir Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 165 / *La eternidad del instante, op. cit*., p. 154.

C'est sans doute dans l'œuvre de William Faulkner que ces questions sont les plus ambiguës. En effet, le métissage est honni chez le romancier sudiste, mais le personnage d'Elnora Strother – qui est présentée dans d'autres textes, rappelons-le, comme la fille illégitime du colonel John Sartoris – le rend visible et le questionne. En outre, sans que cela soit l'enjeu principal de *Sartoris*, la ségrégation raciale, illustrée à plusieurs reprises, est décrite de façon complexe : Noirs et Blancs évoluent sans entrer véritablement en contact mais ne cessent, dans ce roman, d'esquisser de légers rapprochements. C'est par exemple le cas lors de la scène de beuverie où le jeune Bayard, suite à son accident de cheval, partage une cruche de whisky avec quelques hommes – deux Blancs et trois Noirs. Les premiers boivent d'abord à même la cruche tandis que les seconds utilisent le reniflard d'huile en guise de gobelet[1] ; mais une fois que ce dernier est perdu, le narrateur les décrit tous buvant indifféremment à la cruche, « tous les six, fraternellement, chacun son tour[2] ». Nous pouvons également penser au jour de Noël où le jeune Bayard Sartoris déjeune dans la cabane d'une famille de paysans noirs, après avoir passé la nuit dans leur grange, et insiste pour que ses hôtes mangent à la même table que lui. Dans cette scène, c'est le point de vue de Bayard qui s'impose : un regard chargé de stéréotypes, qui trahit sa totale incompréhension, son sentiment d'étrangeté radicale vis-à-vis des Noirs. À plusieurs reprises c'est par exemple l'odeur des Noirs qui est relevée[3] ; la description des enfants jouant avec leurs cadeaux est elle aussi particulièrement dérangeante tant elle demeure violente[4]. Inversement, le narrateur décrit la profonde méfiance des Noirs vis-à-vis de cet invité qu'ils ne peuvent refuser. Cependant, la violence des préjugés raciaux présents dans ce passage ne doit pas masquer le caractère surprenant de la scène : c'est dans cette cabane de Noirs que Bayard Sartoris trouve enfin, bien que pour un instant seulement, l'apaisement et le bien-être qu'il n'avait pas même trouvés chez les MacCallum.

Ce développement consacré au roman de Faulkner n'est qu'une illustration parmi d'autres des multiples façons dont les romans des familles caribéennes peuvent aborder le

[1] Voir William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 133 / *Sartoris, op. cit*., p. 127.
[2] *Ibid.*, p. 143 / *Ibid*., p. 136 : « […] all six of them drank, fraternally from the jug, turn and turn about. »
[3] Bayard dort par exemple dans une couverture « imprégnée de cette caractéristique odeur de nègre ». *Ibid.*, p. 313 / *Ibid*., p. 274 : « […] impregnated with that unmistakable odor of Negroes. ».
[4] Les trois « négrillons » (« *pickaninnies* ») sont décrits ainsi : « L'un d'eux était une fille, affublée, indescriptiblement, d'une robe graisseuse, sa tignasse laineuse tirebouchonnée en nœuds serrés sur des tortillons crasseux d'étoffe de couleur. Le second des négrillons aurait pu être fille ou garçon, ou n'importe quoi. Quant au troisième, inexorablement empaqueté dans un accoutrement fait d'un vieux caleçon de laine, il était trop petit pour marcher et se traînait à quatre pattes sur le sol avec une vaine obstination, une coulée luisante lui dégoulinant de chaque narine jusqu'au menton, comme si des escargots s'y étaient promenés. » *Ibid*., p. 315 / I*bid*., p. 275-276 : « One of them was a girl, in greasy nondescript garments, her wool twisted into tight knots of soiled wisps of colored cloth. The second one might have been either or anything. The third one was practically helpless in a garment made from a man's suit of woolen underclothes. I was too small to walk and it crawled about the floor in a sort of intent purposelessness, a glazes path running from either nostril to its chin, as though snail had crawled there. »

multiculturalisme, le plurilinguisme et le métissage. Si ces derniers ne sont pas concrètement représentés dans les textes, ils peuvent néanmoins y apparaître sous forme de discours, de réflexions ou d'obsessions qui hantent les personnages. Il en va de même pour la notion de créolisation, qui prolonge celle du métissage. Selon Édouard Glissant, en effet, « la créolisation, c'est le métissage dont on ne peut pas prévoir les résultats. Et ceci est d'autant plus vrai quand il s'agit du métissage des cultures : on ne peut pas prévoir les résultantes d'un métissage des cultures[1]. » Les romans des familles caribéennes sont justement traversés par ces notions : ils apparaissent comme des lieux de rencontre et de mise en contact d'éléments divers. Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant affirment ainsi que « dans la culture créole chaque Moi contient une part ouverte des Autres et au bordage de chaque Moi se maintient frissonnante la part d'opacité irréductible des Autres[2]. » Nous pensons par exemple à la xénophobie qui se manifeste à plusieurs reprises à l'encontre de Mo Ying / Maximiliano Megía, et qui apparaît comme un refus par principe de l'autre ; nous pouvons également mentionner la situation d'Esternome Laborieux qui, comme le relate Marie-Sophie, « apprit à titrer chaque personne selon son degré de blancheur ou la déveine de sa noirceur[3] », ou encore évoquer les Buendía fermant leur porte sans ménagement à Pilar Ternera et Mauricio Babilonia, génitrices et géniteurs de l'un de leurs descendants.

Enfin, parce qu'ils fonctionnent comme de forts marqueurs culturels et esthétiques, le *realismo mágico* et le *real maravilloso* affleurent dans le roman des familles caribéennes. Les manières de procéder sont diverses : l'émergence d'un phénomène surnaturel peut se produire ponctuellement au sein d'une narration réaliste, comme c'est le cas lorsque le narrateur de *Sartoris* décrit la présence du fantôme du colonel John Sartoris dans sa maison, ou ceux des invités des réceptions qu'il donnait naguère[4]. Il peut également s'agir, comme dans *Texaco*, d'un surnaturel lié aux croyances, au syncrétisme religieux et au folklore : c'est notamment le cas avec l'apparition des Mentô, décrits du point de vue d'Esternome qui croit en leur existence. Enfin, comme dans *Cien años de soledad* et *La eternidad del instante*, les apparitions de phénomènes surnaturels peuvent se produire régulièrement et ne pas susciter de commentaires particuliers : nous pensons notamment à la lévitation du père Nicanor Reyna

[1] Édouard Glissant, François Noudelmann, *L'entretien du monde, op. cit.,* p. 18.
[2] Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature*, *op. cit.*, p. 64.
[3] Patrick Chamoiseau, *Texaco, op. cit*., p. 94.
[4] « […] dans tous les coins de la pièce, attendaient, comme des acteurs debout dans les coulisses attendant le moment d'entrer en scène, des personnages en crinolines et en robes à paniers de mousseline et de soie, en cravates à triple tour et redingotes flottantes, en uniformes gris également avec des écharpes cramoisies et des sabres se reposant au fourreau de leurs vaillants exploits […]. » William Faulkner, *Sartoris, op. cit*., p. 56 / *Sartoris, op. cit.*, p. 64 : « But behind these dun bulks and in all the corners of the room there waited, as actors stand within the wings beside the waiting stage, figures in crinoline and hooped muslin and silk ; in stocks and flowing coats, in gray too, with crimson sashes and sabers in gallant, sheathed repose […]. »

buvant sa tasse de chocolat et espérant, par ce prodige qu'il affirme être la « preuve irréfutable de l'infinie puissance de Dieu[1] », récolter des fonds pour son église ; également, chez Zoé Valdés, nous pouvons évoquer les animaux qui parlent, tel le tigre qui rappelle à Mo Ying son identité[2]. De ce fait, le roman des familles caribéennes constitue également un terreau très favorable à l'esthétique du décalage et de l'excès, ainsi qu'à l'émergence d'une dimension baroque.

2. Critères narratifs : distorsions narratives et transpositions biographiques

Le roman des familles caribéennes atteste ensuite de la mise en place d'une chronologie, tout en connaissant de possibles dérangements internes tels que des sauts dans le temps, des retours en arrière, des accélérations et des digressions. Ces perturbations narratives nous semblent importantes car elles permettent d'articuler de multiples façons les histoires singulières et subjectives des personnages – et celles de la famille elle-même – à l'intérieur de la grande Histoire.

Notre corpus en donne un aperçu grâce aux nombreuses analepses présentes dans les quatre romans. L'exemple le plus visible est sans doute celui de *La eternidad del instante*, puisqu'on comprend à la moitié du roman que toute la première partie est en fait un retour en arrière, et que le présent du récit ne se déroule donc pas dans la Chine de la toute fin du XIX^{e} siècle, mais cent ans plus tard à La Havane[3]. À l'inverse, dans *Texaco*, le mécanisme narratif est explicitement enclenché lorsque l'Informatrice dit au Christ qu'elle va lui « bailler l'histoire[4] » du quartier, indissociable de la sienne, et que pour cela il lui faut « remonter loin[5] ». Dans *Sartoris*, enfin, la chronologie est recomposée au fur et à mesure de l'émergence des souvenirs ou des confessions des personnages. S'il ne se passe guère de temps avant que les personnages ne se replongent dans l'époque de la guerre de Sécession, il faut attendre plus longtemps avant que le jeune Bayard ne se confie réellement sur les faits dont il a été témoin en Europe et sur la façon dont son frère est mort. Dans *Cien años de soledad*, enfin, les analepses ont pour fonction de créer une focalisation ponctuelle sur un personnage en particulier, en expliquant ses actions présentes par son passé familial. Nous

[1] Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., p 105 / *Cien años de soledad, op. cit*., p. 102 : « […] una prueba irrebatible del infinito poder de Dios. »
[2] « Ton nom est Mo Ying. Ne l'oublie jamais. Même si tu dois renoncer un jour à ton nom. N'oublie jamais que tu t'appelles Mo Ying, et que tu es né dans un village prospère et privilégié de Yaan, au Sichuan. » Zoé Valdés, *L'éternité de l'instant, op. cit*., p. 143 / *La eternidad del instante, op. cit.*, p. 135 : « Tu nombre es Mo Ying. Nunca lo olvides. Aunque tengas que renunciar algún día a tu identidad. Nunca olvides que te llamas Mo Ying, y que naciste en una próspera y privilegiada aldea de Yaan, en Sichuan. »
[3] Le présent du récit commence donc au chapitre 16 de *La eternidad del instante*.
[4] Patrick Chamoiseau*, Texaco, op. ci*t., p. 41.
[5] *Ibid.*, p. 48.

avons vu par exemple cela en étudiant le comportement d'Arcadio, enfant illégitime qui cherche à compenser sa condition en devenant le tyran de Macondo. Nous pouvons également faire la même analyse avec les enfants d'Arcadio : Aureliano Segundo, José Arcadio Segundo, et Remedios la Belle. La narration revient en effet longuement sur l'enfance des jumeaux pour expliquer comment chacun est devenu ce qu'il est ; une analepse permet aussi de mieux saisir le personnage de Remedios la Belle qui, dans le présent du récit, a causé la mort accidentelle de bon nombre de prétendants[1].

Présentes également, les prolepses renforcent l'imbrication de l'histoire individuelle dans la grande Histoire puisqu'elles contribuer à anticiper ce qui va arriver à un personnage. L'exil de Mo Ying et la perte de son nom d'origine sont par exemple annoncés par la phrase programmatique prononcée par le tigre, que nous avons déjà citée dans ce chapitre ; nous pouvons également penser à la condamnation à mort du colonel Aureliano Buendía ainsi qu'à l'agonie d'Aureliano Segundo, annoncées dès la première phrase des chapitres 1 et 10 dans *Cien años de soledad*[2].

Analepses et prolepses nous semblent en tout cas constituer des preuves manifestes de la puissance que le romancier exerce sur son propre récit, distribuant comme il l'entend ses informations, quitte parfois à tromper son lecteur. C'est notamment ce qui se produit avec l'annonce programmatique de l'exécution d'Aureliano Buendía dès l'incipit de *Cien años de soledad*, événement qui ne se produit finalement pas : le colonel est en fait sauvé de justesse par son frère et meurt finalement de vieillesse et de solitude quelques décennies plus tard – en urinant contre le châtaigner où avait été attaché son père, dans le jardin de sa maison natale. Les digressions et l'imitation des techniques orales du conteur, qu'on trouve en particulier chez Faulkner – certains de ses personnages imitant le raconteur des *tall tales* – et chez Chamoiseau – qui s'inscrit lui-même dans la lignée des conteurs créoles – nous semblent avoir des intentions similaires. Toutes ces perturbations font ainsi apparaître le romancier comme un créateur, le père fondateur et le démiurge de son texte – une posture qui nous semble être une caractéristique intéressante pour cette nouvelle étiquette.

Enfin, l'histoire familiale qui est racontée dans le roman des familles caribéennes peut être inspirée de l'histoire personnelle des romanciers, à l'instar des familles de notre corpus qui

[1] Pour ces trois analepses, voir le chapitre 10 de *Cien años de soledad*.
[2] Le début du chapitre 10 constitue la reprise anaphorique de l'incipit : la phrase « Bien des années plus tard, face au peloton d'exécution, le colonel Aureliano Buendía devait se rappeler […] » devient en effet « Bien des années plus tard, sur son lit d'agonie, Aureliano le Second devait se rappeler […]. » Voir Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude, op. cit*., pp. 17 et 210 / *Cien años de soledad, op. cit.*, pp. 9 et 211 : « Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar […] » ; « Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar […] »

résultent de plusieurs transpositions biographiques. À la différence de ce qui se produit dans le roman généalogique et le récit de filiation, le fictionnel doit néanmoins toujours l'emporter sur le factuel dans la mesure où l'inspiration de l'auteur, même si elle est d'abord très personnelle, s'avère toujours revisitée par la fiction et n'est pas soumise à une exigence de vérité. Nous n'illustrons pas ce point avec des exemples de notre corpus car nous y avons consacré tout un chapitre dans la première partie de cette thèse[1], mais nous rappelons que l'un des motifs récurrents chez Valdés, García Márquez et Faulkner consiste en la réécriture des figures d'ancêtres : les colonels Nicolás Márquez et William C. Falkner, ainsi que le grand-père maternel de Zoé Valdés. Nous pouvons donc supposer que ce choix précis de transposition biographique est susceptible d'être retrouvé dans d'autres textes relevant du roman des familles caribéennes.

3. La polysémie familiale au cœur du roman des familles caribéennes

Enfin, le motif familial est évidemment au centre de l'étiquette que nous proposons. Plus précisément, les relations familiales, le fonctionnement ou le dysfonctionnement du groupe – interne, quand la famille en est responsable, externe, quand les circonstances le provoquent – doivent occuper une place centrale dans le roman des familles caribéennes. Si le conflit au sein des familles ne nous semble pas être un critère indispensable, il présente néanmoins l'intérêt de rendre visibles les apories de la famille biologique et d'ouvrir ainsi la voie à d'autres possibilités d'alliance et d'affiliation. Or, il nous semble précisément que l'élargissement de la notion de famille – par le glissement de son acception littérale vers ses autres sens possibles – doit être une caractéristique importante du roman des familles caribéennes. Cela peut aboutir, comme dans notre corpus, à un élargissement du schéma familial : son versant biologique ne disparaît pas, mais il est augmenté, étendu par des alternatives électives. Autrement dit, le roman des familles caribéennes est une étiquette romanesque qui doit s'entendre dans toute sa polysémie : famille biologique, famille de cœur et famille littéraire s'y côtoient. Selon nous, cela constitue l'enjeu principal de notre proposition, car la jonction entre ces différentes manières de « faire famille » ne fait pas encore l'objet de beaucoup d'analyses.

De ce fait, la dimension réflexive du motif familial est elle aussi importante dans le roman des familles caribéennes. Elle se manifeste par le discours que certains personnages tiennent sur la famille et sur l'identité familiale, à l'instar de Miss Jenny, dont les critiques constamment adressées à l'encore des Sartoris ne masquent pas la fierté de faire partie du

[1] Voir le chapitre 2 de la Première partie intitulé « Genèse des familles romanesques : l'histoire familiale et le « roman familial » de l'écrivain.

même clan ; d'Úrsula, qui constate l'éternel retour des corps et des caractères, des passions et des obsessions au fil des générations des Buendía ; de Maximiliano Megía, qui décompose l'histoire des siens et cherche à réconcilier son identité d'origine chinoise avec son identité construite cubaine ; de Marie-Sophie Laborieux, enfin, qui s'efforce de reconstituer le témoignage oral de son père.

À l'image de ce que font ces quatre personnages, le comportement et les réflexions des membres de chaque famille fictionnelle peuvent également permettre de réfléchir aux rapports entre l'identité individuelle et l'identité familiale, ainsi qu'à la place occupée par le déterminisme et l'atavisme dans l'organisation de la famille et dans le développement de chacun. En effet, contrairement au « roman célibataire » qui régnait en maître au XIX^{e} siècle, le roman des familles caribéennes ajoute aux préoccupations individuelles du personnage une analyse de la situation familiale et de la place qu'occupe la famille, qui s'avère bien souvent trop présente, donc étouffante, ou bien trop précaire et donc insuffisante. En s'interrogeant sur les liens familiaux ainsi que sur le rôle que joue la famille dans leur propre existence, certains personnages questionnent en effet leur capacité d'agir librement, sans obéir nécessairement à une logique familiale. Pour cette raison, il nous semble que les deux postures privilégiées que nous pouvons trouver dans le roman des familles caribéennes sont le personnage à l'origine d'un lieu ou d'une souche (le fondateur), ou au contraire le dernier descendant de sa lignée ; tous deux justifient également la présence possible des motifs de la fondation[1] et de la transmission dans la fiction romanesque.

Enfin, comme le font les auteurs de notre corpus, les romanciers caribéens peuvent eux-mêmes manifester leur positionnement dans une famille littéraire qu'ils ont élaborée et choisie. Les textes romanesques font allusion à leurs lectures, montrent leurs sources d'inspiration ou témoignent au contraire de leur désir de se défaire de certains ascendants. Œuvres qui affichent leur identité non-européenne et non-occidentale, les romans des familles caribéennes sont alors, à l'instar des romans postcoloniaux, le miroir des stratégies d'affiliation et de désaffiliation de leurs auteurs, de leurs jeux de réécriture et de réappropriation.

[1] Nous souhaitons préciser à ce sujet que même si l'idée de fondation apparaît dans les quatre romans de notre corpus, nous ne l'avons pas retenue pour en faire un critère autonome du roman des familles caribéennes, parce que dans la démarche des quatre romanciers, le recours à la fondation nous semble surtout constituer un moyen de montrer comment les auteurs renversent leur situation, passant de fils (héritier, dépositaire) à père (créateur, fondateur). Nous ne pensons donc pas que le roman des familles caribéennes soit obligatoirement lié à la fondation, même si cela se produit dans notre corpus.

En somme, ce dernier chapitre nous a donné la possibilité d'exposer un autre versant de l'attitude auctoriale des quatre romanciers de notre corpus. Ne se contentant pas d'être seulement des héritiers et des fils spirituels, ces derniers se comportent également en pères créateurs au sein de leur univers romanesque. Comme nous l'avons montré dans la première partie, cette entreprise de paternalisation est d'abord à l'origine d'un nouveau récit de fondation, qui s'inspire certes des modèles traditionnels mais qui est surtout remanié et réadapté afin de mieux correspondre à l'identité culturelle caribéenne. Elle nous a ensuite permis de faire quelques propositions pour envisager l'élaboration d'une étiquette inédite, que nous avons appelée le « roman des familles caribéennes » et qui se propose comme une version remaniée du roman de la famille et du *family novel*, dans laquelle la spécificité caribéenne n'est pas une particularité exotique[1], mais bien un objet d'étude autonome. Pensée à partir des quatre textes de notre corpus, cette nouvelle étiquette nous semble néanmoins susceptible de pouvoir rendre compte des rapports particuliers qu'entretiennent le motif familial et la fiction romanesque dans bien d'autres œuvres issues de l'espace caribéen.

[1] Nous évoquons ici l'exotisme en suivant la définition qu'en propose Jean-Marc Moura. Pour ce dernier, l'exotisme désigne « la totalité de la dette contractée par l'Europe littéraire à l'égard des autres cultures, l'usage esthétique de ce qui appartient à une civilisation différente, venant renouveler les thèmes littéraires mais aussi les formes et les spécificités génériques. Quant à l'Europe dont il est question, elle est celle du colonialisme d'outre-mer, une partie de l'Europe occidentale donc, caractérisée par le grand mouvement d'expansion impériale qui débute à la Renaissance, culmine à la fin du XIXe siècle pour s'achever au XXe siècle. » Jean-Marc Moura, « Études postcoloniales, études de l'exotisme européen, l'autre et l'ailleurs des lettres européennes », in Anne Tomiche et Karl Zieger (dir.), *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007 : Bilan et perspectives*, *op. cit*., p. 313-314.

Conclusion

Dans cette troisième partie consacrée au renouvellement du motif familial, nous avons effectué un déplacement de notre propos initial. Après avoir analysé les différentes façons de « faire famille » dans notre corpus, au-delà des seuls liens du sang, nous avons suivi la piste de réflexion initiée avec la description de la famille du cœur et de l'esprit, ce qui nous a permis d'étudier la façon dont les romanciers intègrent eux-mêmes une famille, s'inscrivent dans une généalogie littéraire mondiale. Ce faisant, ils apparaissent comme fils et fille d'un certain nombre d'ascendants, dont bon nombre font partie de l'ancien monde, pères dominants européens et occidentaux des auteurs caribéens issus de territoires anciennement colonisés. C'est pour cette raison que, loin de se contenter de recevoir un héritage, les auteurs manifestent leur volonté d'être des dépositaires actifs : nous avons ainsi décrit les différentes stratégies de « désécriture » et de remaniement qui leur permettent de s'affilier tout en manifestant leur autonomie vis-à-vis de ces pères spirituels. Cette analyse a également mis en lumière les circulations intertextuelles qui existent au sein de notre corpus. Les romanciers attestent en effet de plusieurs références communes, à partir desquelles nous avons élaboré une bibliothèque partagée que nous avons rapprochée de la « sentimenthèque » chère à Patrick Chamoiseau.

Ensuite, parce qu'elle se construit grâce à une démarche active de réappropriation souvent subversive et qu'elle rend compte de la capacité des auteurs caribéens à détourner de façon ludique l'autorité des « pères » littéraires, l'analyse de la posture de fille et fils a naturellement engendré une volonté de mesurer, à l'inverse, l'entreprise de « paternalisation » des quatre auteurs, c'est-à-dire la façon dont ils deviennent eux-mêmes père ou mère de leur fiction, créateurs et démiurges de leur univers romanesque. Après avoir montré que leur ambition créatrice pouvait permettre d'envisager un nouveau récit de fondation, distinct de la tradition de l'ancien monde et spécifiquement caribéen, nous avons alors terminé notre étude par la proposition d'une nouvelle étiquette romanesque, le roman des familles caribéennes, qui nous paraît susceptible de nommer les romans caribéens qui se nourrissent du motif familial sans les cantonner à des classifications qui ne permettent pas de rendre compte de leur originalité.

Conclusion générale

Au fil de cette thèse, nous avons cherché à explorer la notion de famille dans toute sa polysémie : nous avons pris pour point de départ la représentation de la famille biologique dans quatre romans caribéens et nous avons terminé notre parcours en proposant une réflexion consacrée à la famille littéraire caribéenne.

L'un des objectifs de notre étude était effectivement d'identifier les enjeux narratifs et esthétiques de la représentation puis du remaniement du motif familial. Pour ce faire, nous avons commencé, en première partie, par adopter une démarche descriptive ; chaque roman a été momentanément étudié de façon isolée. À travers les « portraits de famille et histoires caribéennes » que nous avons esquissés, nous avons souhaité montrer que les configurations familiales identifiées étaient indissociables de l'histoire, l'espace et la culture de la Grande Caraïbe. Pour cela, nous avons commencé par établir une typologie des familles principales : les Sartoris dans le roman éponyme de William Faulkner, les Buendía dans *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, les Laborieux dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau et les Ying-Megía dans *La eternidad del instante* de Zoé Valdés. Chaque famille a ainsi fait l'objet d'une description généalogique ainsi que d'une confrontation aux trois principaux modèles établis par la sociologie de la famille – la famille étendue, la famille souche et la famille conjugale.

L'apport principal de cette première étude a été de montrer combien les familles fictionnelles échappent aux modèles établis par la sociologie, essentiellement en raison de facteurs historiques de poids tels que l'esclavage, le système de la plantation, les guerres et les phénomènes migratoires. Cela nous a également permis de mettre en évidence le fait que la famille n'est pas seulement un témoin de l'histoire complexe de la Grande Caraïbe : en tant que cellule de base de la société, elle reflète également son évolution et subit de plein fouet tous les bouleversements socio-historiques. Pour cette raison, nous avons alors proposé une étude du contexte caribéen à la fois commun et spécifique dans lequel s'inscrivent les quatre romans. Cet éclairage contextuel a contribué à préciser la situation particulière de chaque famille dans son lieu et dans son époque, mais a également permis de mettre en évidence les grandes constantes de l'histoire de la Grande Caraïbe.

Nous avons ensuite étudié la genèse des familles fictionnelles de notre corpus, car nous avons pu constater dès nos premières recherches que les quatre romans avaient en commun le fait de s'imprégner d'un ensemble de données biographiques. Nous avons donc cherché à mettre en lumière les schémas récurrents de transposition du réel à la fiction, ainsi que les liens entre la biographie des écrivains et leur « roman familial » ; autrement dit, nous avons cherché à montrer comment s'opère le passage de la famille biographique à la famille romanesque. Au terme de ce parcours, nous avons ainsi mieux cerné la fonction compensatoire et émancipatrice que revêt la fiction dans la démarche des romanciers. Dans tout notre corpus, en effet, cette dernière apparaît comme un moyen de repenser et de réinventer les *realia* familiales ; l'auteur s'empare des pouvoirs de la fiction pour recomposer à son gré son arbre généalogique et sa légende familiale.

Notre deuxième partie, consacrée aux « familles caribéennes en crise », s'est fondée sur des faits qui avaient systématiquement été mis en lumière dans les analyses précédentes : la forte présence d'apories et de déséquilibres dans les relations familiales entre frères et sœurs ainsi qu'au sein des couples, les divers troubles de la filiation, ou encore la mise à mal de l'autorité parentale. Ces dysfonctionnements récurrents, qui renforcent l'atypisme déjà identifié des familles romanesques, placent les relations sous le signe du manque ou de l'excès. Nous avons alors proposé d'étudier successivement les facteurs qui semblent menacer la pérennité de la communauté familiale en examinant successivement les dysfonctionnements qui apparaissent dans les relations horizontales (de fratrie et d'alliance) et dans les relations verticales (de parenté et de filiation). Ces analyses ont révélé combien les quatre romans usent et abusent de tous les motifs romanesques visant à exhiber la fragilité et l'étiolement de la famille, afin de mettre cette dernière en tension.

Suite à cela, nous avons souhaité nous concentrer sur l'impact des dysfonctionnements à l'échelle de l'individu, parce que ce dernier n'est jamais neutre vis-à-vis de la crise familiale : il contribue même à la nourrir plutôt qu'à tenter de la résoudre. En comparant la quête d'individualisation de certains personnages avec les injonctions véhiculées par la famille, nous avons montré quels dommages peut causer le groupe au développement et à l'épanouissement personnel. Nous avons également souhaité mettre en lumière la souffrance et le mal-être que peut éprouver l'individu au sein de sa famille, ainsi que le rapport complexe qu'il est susceptible d'entretenir avec le processus de transmission et la gestion des multiples héritages familiaux dès lors qu'il se voit imposer la perpétuation d'une histoire, d'une conduite et d'un ensemble de valeurs parfois désuètes.

Dans le dernier chapitre de cette partie, nous avons enfin fait le bilan de cette crise familiale et montré qu'en dépit des dysfonctionnements, la famille n'est pas condamnée à disparaître ; en revanche, elle est amenée à être repensée et ouverte à de nouveaux possibles. En effet, la crise du modèle biologique engendre l'apparition d'alternatives positives à la famille, électives et libérées de tout atavisme. Les relations fondées sur le cœur et l'esprit, notamment, réinventent et régénèrent la structure familiale initiale, lui donnant ainsi un second souffle.

Avec cet élargissement de la définition ainsi que l'émergence d'alternatives qui viennent concurrencer le modèle biologique, nous avons initié le renouvellement du motif familial, ce qui nous a ensuite ménagé une transition de la généalogie familiale à la généalogie littéraire. En effet, l'analyse de la famille du cœur et de l'esprit nous a permis d'envisager une nouvelle piste de réflexion : à l'instar des membres des familles de notre corpus, chaque romancier manifeste son appartenance à une famille littéraire qu'il s'est construite à travers des choix d'affiliations et de fraternisations que nous avons cherché à mettre en lumière.

Nous avons commencé par nous consacrer à la posture de « fils », afin d'analyser le rapport que les romanciers entretiennent avec leur héritage littéraire et culturel. Nous avons alors croisé l'une des problématiques qui est au cœur des études postcoloniales. En analysant la posture que chaque auteur adopte vis-à-vis de ses ascendants, lesquels sont souvent des « pères » appartenant à l'ancien monde dominant, nous avons en effet étudié les stratégies d'écriture et de « désécriture » auxquelles chacun a recours afin de se réapproprier, de façon souvent subversive, le canon littéraire européen et occidental. Ce chapitre a également été l'occasion d'étudier les « fraternités littéraires » qui s'observent entre nos romanciers, à travers plusieurs partages de références tels que la tradition du conte et de l'oralité, ainsi que l'influence de certaines figures tutélaires, notamment William Faulkner. Cette communauté littéraire et culturelle nous a ainsi permis de poser quelques jalons d'une bibliothèque idéale des romanciers caribéens, librement inspirée de la « sentimenthèque » de Patrick Chamoiseau.

Cependant, les quatre romanciers ne sont pas seulement des héritiers : dans la mesure où ils s'imposent comme des créateurs et démiurges, exerçant une véritable autorité sur leur univers fictionnel, ils témoignent également d'une volonté de « paternalisation ». C'est ce que nous avons souhaité montrer, dans un deuxième chapitre consacré à l'auteur en « père ». Nous avons commencé par établir un parallèle entre la transmission de la mémoire familiale qui est prise en charge par certains personnages fictionnels et le fait que les romanciers cherchent à penser l'idée de fondation et de genèse, sans trahir pour autant l'identité caribéenne. Nous avons ainsi analysé dans chaque fiction romanesque la présence d'un nouveau récit de

fondation, qui se distingue du modèle traditionnel parce qu'il s'attache à retranscrire le contexte, l'identité et la culture de la Grande Caraïbe. L'ambition novatrice qui se dégage de ces romans est également à l'origine de notre proposition d'élaborer une étiquette théorique, le « roman des familles caribéennes », susceptible de mieux rendre compte du motif familial dans la fiction romanesque caribéenne que ne le font les propositions théoriques déjà existantes.

Au terme de ce parcours, nous pouvons donc affirmer que le déplacement du motif familial que nous avons proposé dans cette thèse ne conduit nullement à un renoncement. En revanche, une redéfinition ainsi qu'un élargissement de la notion familiale permettant d'inclure des alternatives fondées sur le libre choix de l'individu constituent une solution qui conviendrait aux spécificités de la Grande Caraïbe, dont l'histoire complexe et les plaies encore vives condamnent définitivement le schéma familial au sens traditionnel du terme. Nous pouvons dès lors exposer brièvement deux pistes de recherche qui pourraient aller dans le sens d'un autre renouvellement du motif familial.

Il nous semble tout d'abord que cette étude consacrée à la famille pourrait être le point de départ d'une réflexion sur la notion de « relation ». Polysémique et transdisciplinaire, cette dernière permet – au-delà de la seule relation familiale – d'examiner les différents liens qui unissent les individus, les espaces géographiques, les cultures, les textes et les arts. Cette piste de recherche permettrait certainement de prolonger ce que nous avons pu évoquer à propos du modèle alternatif de la communauté, des liens du cœur et de l'esprit, des filiations et affiliations littéraires. À l'échelle caribéenne, l'étude de la relation serait également l'occasion d'analyser les liens complexes qui se tissent au fil des bouleversements historiques, des phénomènes migratoires, du croisement des langues et des cultures ; le corpus romanesque pourrait alors être complété par des œuvres relevant du roman de l'immigration ou de la littérature de l'exil.

Une deuxième piste de réflexion susceptible de prolonger nos travaux serait de nous consacrer à certaines figures individuelles émanant de la communauté familiale. Par exemple, un parcours consacré au personnage de l'enfant dans le roman de la Grande Caraïbe, ou bien un traitement comparé de la fiction romanesque et du récit d'enfance serait susceptible d'apporter un regard neuf sur l'identité caribéenne : la vision « à hauteur d'enfant » est en effet le support d'un point de vue souvent critique et subversif, qui pourrait poursuivre et enrichir la réflexion que nous avons entreprise sur les stratégies d'écriture des écrivains

postcoloniaux. Également, dans une perspective écoféministe, une étude consacrée aux rapports entre la figure maternelle et le paysage caribéen, au lien étroit qui unit la femme à la nature et aux différents discours qui en découlent, pourrait tout à fait prolonger nos analyses consacrées à la valorisation des figures féminines et à l'importance de la matrifocalité dans l'espace de la Grande Caraïbe.

Bien que seulement ébauchées, ces deux propositions illustrent les potentialités prometteuses du motif familial dans la fiction romanesque de la Grande Caraïbe.

Bibliographie

I. Corpus

A. Corpus principal

CHAMOISEAU Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

FAULKNER William, *Sartoris* [1929], New York, New American Library, 1964.

_____ *Sartoris* [1937], trad. René-Noël Raimbault et Henri Delgove, revue par Michel Gresset, in *Œuvres romanesques*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cien años de soledad* [1967], Madrid, Edición conmemorativa de la Real Academia Española, 2007.

_____ *Cent ans de solitude* [1968], trad. Claude et Carmen Durand, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

VALDÉS Zoé, *La eternidad del instante* [2004], México, Random House Mondadori, 2005.

_____ *L'éternité de l'instant*, trad. Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 2007.

B. Autres textes des auteurs du corpus

1. Romans, contes et nouvelles

CHAMOISEAU Patrick, *Manman Dlo contre la fée Carabosse* (théâtre conté), Paris, Éditions Caribéennes, coll. « Veillées vivantes », 1982.

_____ *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986.

_____ *Solibo magnifique*, Paris, Gallimard, 1988.

_____ *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997.

_____ *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002.

FAULKNER William, *The Sound and the Fury* [1929], in *Novels 1926-1929*, New York, Library of America, 2006.

_____ *Le Bruit et la Fureur* [1938], trad. Maurice-Edgar Coindreau, revue par le traducteur en collaboration avec Michel Gresset, in *Œuvres romanesques*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

_____ *As I Lay Dying* [1930], in *Novels 1930-1935*, New York, Library of America, 1985.

_____ *Tandis que j'agonise* [1930], trad. Maurice-Edgar Coindreau revue par le traducteur en collaboration avec Michel Gresset, in *Œuvres romanesques*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

_____ *Sanctuary* [1931], in *Novels 1930-1935*, New York, Library of America, 1985.

_____ *Sanctuaire* [1931], trad. René-Noël Raimbault et Henri Delgove, revue par Michel Gresset, in *Œuvres romanesques*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

_____ « There was a queen » [1933], in *Doctor Martino and other stories*, London, Chatto and Windus, 1959.

_____ « Il était une reine » [1934], in *Nouvelles*, édition établie par François Pitavy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 817-833.

_____ *Absalom, Absalom !* [1936], in *Novels 1936-1940*, New York, Library of America, 2006.

_____ *Absalon, Absalon !* [1936], trad. René-Noël Raimbault, revue par François Pitavy, in *Œuvres romanesques*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

_____ *The Unvanquished* [1938], in *Novels 1936-1940*, New York, Library of America, 1990.

_____ *Les Invaincus* [1938], trad. René-Noël Raimbault et Charles-P. Vorce, revue par André Bleikasten et Didier Coupaye, in *Œuvres romanesques*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

_____ *The Hamlet* [1940], in *Novels 1936-1940*, New York, Library of America, 1990.

_____ *Le Hameau* [1940], trad. René Hilleret, revue par Didier Coupaye et Michel Gresset, in *Œuvres romanesques*, tome III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *La hojarasca* [1955], Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

_____ *Des feuilles dans la bourrasque*, trad. Claude Couffon, Paris, Grasset, 1983.

_____ *El coronel no tiene quien le escriba* [1961], Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976.

_____ *Pas de lettre pour le colonel*, trad. Daniel Verdier, Paris, Grasset, 1980.

_____ *La mala hora* [1962], Barcelona, Plaza & Janés, 1976.

_____ *La Mala hora*, trad. Claude Couffon, Paris, Grasset, 1991.

_____ *Los funerales de la Mamá Grande* [1962], Barcelona, Bruguera, 1983.

_____ *Les funérailles de la Grande Mémé*, trad. Claude Couffon, Paris, Grasset, 1983.

_____ *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* [1972], Barcelona, Barral Editores, 1973.

_____ *L'Incroyable et triste histoire de la candide Eréndira et de sa grand-mère diabolique*, trad. Claude Couffon, Paris, Grasset, 1977.

_____ *Ojos de perro azul* [1974], Madrid, Mondadori, 1987.

_____ *Des Yeux de chien bleu* [1977], trad. Annie Morvan, Paris, Grasset, 1991.

_____ *El otoño del patriarca* [1975], Barcelona, Plaza & Janés, 1975.

_____ *L'Automne du patriarche*, trad. Claude Couffon, Paris, Grasset, 1976.

_____ *El amor en los tiempos del cólera* [1985], Barcelona, Debolsillo, 2010.

_____ *L'Amour aux temps du choléra*, trad. Annie Morvan, Paris, Grasset, 1987.

_____ *Doce cuentos peregrinos*, Madrid, Mondadori, 1992.

_____ *Douze contes vagabonds*, trad. Annie Morvan, Paris, Grasset, 1992.

VALDÉS Zoé, *Sangre Azul* [1993], Barcelona, Emecé Editores, 1996.

_____ *Sang bleu*, trad. Michel Bibard, Arles, Actes Sud, 1994.

_____ *La nada cotidiana*, Barcelona, Emecé Editores, 1995.

_____ *Le néant quotidien*, [1995] trad. Carmen Val Julián, Arles, Actes Sud, 1997.

_____ *Te di la vida entera*, Barcelona, Planeta, 1996.

_____ *La douleur du dollar*, trad. Liliane Hasson, Arles, Actes Sud, 1996.

_____ *Café Nostalgia*, Barcelona, Planeta, 1997.

_____ *Café Nostalgia*, trad. Liliane Hasson, Arles, Actes Sud, 1998.

_____ *Querido primer novio*, Barcelona, Planeta, 1999.

_____ *Cher premier amour*, trad. Liliane Hasson, Arles, Actes Sud, 2000.

_____ *El Pie de mi padre*, Barcelona, Planeta, 2000.

_____ *Le Pied de mon père*, trad. Carmen Val Julián, Paris, Gallimard, 2000.

_____ *Los misterios de La Habana*, Barcelona, Planeta, 2004.

_____ *Les mystères de La Havane*, trad. Julie Amiot et Carmen Val Julián, Paris, Calmann Lévy, 2002.

2. Autobiographies, récits d'enfance

CHAMOISEAU Patrick, *Une enfance créole I. Antan d'enfance* [1990], Paris, Gallimard, 1996.

_____ *Une enfance créole II. Chemin d'école* [1994], Paris, Gallimard, 1996.

_____ *Une enfance créole III. A bout d'enfance* [2004], Paris, Gallimard, 2005.

_____ *La matière de l'absence*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Vivir para contarla*, Madrid, Mondadori, 2002.

_____ *Vivre pour la raconter* [2003], trad. Annie Morvan, Paris, Librairie Générale Française, 2006.

VALDÉS Zoé, *La Habana, mon amour*, Barcelona, Editorial Stella Maris, 2015.

_____ *La Havane, mon amour*, trad. Aymeric Rollet, Paris, Arthaud, 2016.

3. Essais, articles et textes critiques

BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, *Éloge de la créolité* [1988], Paris, Gallimard, 1989.

CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature* [1991], Paris, Gallimard, 1999.

CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

_____ *Livret des villes du deuxième monde*, Paris, Éditions du patrimoine, 2002.

_____ *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*, Paris, Philippe Rey, 2013.

_____ *Frères migrants*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.

FAULKNER William, *Essais, discours et lettres ouvertes*, trad. Louise et Jules Bréant, Paris, Gallimard, 1969.

_____ *Faulkner à l'Université. Cours et conférences prononcés à l'Université de Virginie (1957-1958)*, trad. René Hilleret, Paris, Gallimard, 1964.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Barcelona, Bruguera, 1982.

_____ *Une odeur de goyave. Entretiens avec Plinio Mendoza*, trad. Jacques Gilard, Paris, Belfond, 1982

_____ « Algo más sobre literatura y realidad », in *Notas de prensa 1980-1984*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 119-121.

_____ « Fantasía y creación artística en América Latina y en el Caribe », in *Voces : Arte y literatura*, San Francisco, Marzo de 1998, n°2.

VALDÉS Zoé, « Préface » in *La Chine à l'affiche* : collection d'affiches de Claude Gorsky, Paris, Éditions Ramsay, 1997, p. I-III.

_____ *La ficción Fidel*, Barcelona, Planeta, 2008.

_____ *La fiction Fidel*, trad. Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 2009.

C. Œuvres littéraires citées dans la thèse

BUCK Pearl, *East Wind, West Wind* [1930], London, Methuen, 1931.

_____ *Vent d'Est, Vent d'Ouest,* trad. Germaine Delamain, Paris, Librairie Générale Française, 1972.

CALDWELL Erskine, *Tobacco Road*, [1932], New York, Modern Library, 1947.

_____ *La Route au Tabac* [1941], trad. Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, 1973.

CARPENTIER Alejo, *El reino de este mundo* [1949], Barcelona, Seix Barral, 2007.

_____ *Le royaume de ce monde*, trad. René L. F. Durand, Paris, Gallimard, 1954.

CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal* [1939], Paris, Présence Africaine, 1983.

_____ *Une tempête*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

CONFIANT Raphaël, *Case à Chine*, Paris, Mercure de France, 2007.

ESQUIVEL Laura, *Como agua para chocolate*, [1989], Barcelona, Debolsillo, 2013.

_____ *Chocolat amer*, trad. Édouard Jimenez et Jacques Rémy-Zéphir, Paris, Robert Laffont, 1991.

GLISSANT Édouard, *Sartorius : le roman des Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999.

JULIA Lucie, *Mélody des faubourgs*, Paris, L'Harmattan, 1989.

MARTIN DU GARD Roger, « Le pénitencier » [1922], in *Les Thibault*, Paris, Gallimard, tome 1, 2003.

PADURA FUENTES Leonardo, *La cola de la serpiente*, La Habana, Ediciones Unión, 2001.

_____ *Mort d'un Chinois à La Havane*, trad. René Solis, Paris, Éditions Métailié, 2001.

WILLIAMS Tennessee, *The Glass Menagerie* [1944], in *The Theatre of Tennessee Williams*, vol.1, New York, New directions, 1971.

_____ *La Ménagerie de verre* [1958], trad. Marcel Duhamel, Paris, Robert Laffont, 2010.

ZOBEL Joseph, *La rue Cases-Nègres* [1950], Paris, Présence Africaine, 1974.

II. Sources critiques

A. Bibliographie sélective sur chaque auteur

1. Patrick Chamoiseau

- Entretiens avec l'auteur

« Une lectrice dans la salle » : entretien réalisé par Rose Réjouis le 11 juin 1996 à Fort-de-France. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : http://ile-en-ile.org/une-lectrice-dans-la-salle-entretien-avec-patrick-chamoiseau/.

« Je fais un travail d'exploration existentielle » : entretien réalisé par Savrina Parevadee Chinien avec Patrick Chamoiseau en mai 2006 à Bordeaux. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : http://africultures.com/je-fais-un-travail-dexploration-existentielle-7279/

« Les identités dans la totalité-monde » : entretien réalisé par Silyane Larcher, in *Cités*, n°29, 2007. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : https://www.cairn.info/revue-cites-2007-1-page-121.htm

« Qu'est-ce que la littérature ? » : entretien réalisé par Lise Gauvin à Cayenne en 2007, in *Le roman comme atelier. La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Paris, Karthala, 2019, p. 165-176.

- Ouvrages, chapitres d'ouvrages et articles

BOJSEN Heidi, « L'hybridation comme tactique de résistance dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau », *Revue de littérature comparée* 2002/2, n°302, p. 230-242.

BRITTON Celia, « Conquering the Town : Stories and Myth in Patrick Chamoiseau's *Texaco* », in *The Sense of Community in French Caribbean Fiction*, Liverpool University Press, 2008, p. 93-110.

BURTON Richard, « Espace urbain et créolité dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau », in *Le Roman marron, Études sur la littérature martiniquaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 179-200.

CAMARA El Hadji, « Identité plurielle ou identité de synthèse : la question du métissage chez Patrick Chamoiseau et Henri Lopes », *Voix plurielles*, vol. 5, n°2, 2008, p. 99-108.

CHANCÉ Dominique, « La créolisation de la ville dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau », in DIARD Dominique (dir.), *La ville caraïbe. Baroque et créolité*. Caen, *Cahiers de la MRSH*, n° 35, 2003, p. 75-95.

_____ *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Champion, 2010.

_____ « Patrick Chamoiseau, de la "Mangrove urbaine" de *Texaco* à la mangrove immonde de *Biblique des derniers gestes* », Revue *Ponti / Ponts*, n° 11, 2011, p.41-61.

CORNILLE Jean-Louis, *Chamoiseau… Fils*, Paris, Hermann, 2014.

DELMEULE Jean-Christophe (dir.), *Patrick Chamoiseau, les géographies de la mémoire* in *La Tortue Verte, Revue en ligne des littératures francophones*, dossier 5, novembre 2014. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : http://www.latortueverte.com/

FOURTANIER Marie-José, LARROUX Guy, MAZAURIC Catherine, RUMEAU Delphine, SOUBIAS Pierre (dir.), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017.

GAUVIN Lise, « Patrick Chamoiseau : Le scribouilleur de l'impossible », in *Le roman comme atelier. La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Paris, Karthala, 2019, p. 11-29.

JOLIVET Marie-José, « Les cahiers de Marie-Sophie Laborieux existent-ils ? ou Du rapport de la créolité à l'oralité et à l'écriture », in *Cahiers de Sciences Humaines*, 29 (4), 1993, p. 795-804.

KASSAB-CHARFI Samia, *Patrick Chamoiseau*, Paris, Gallimard / Institut français, 2012.

KEMEDJIO Cilas, « La femme antillaise face au faubourg et la durcification dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau et *Mélody des faubourgs* de Lucie Julia », *LittéRéalité*, vol. 11, 1999. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : https://litte.journals.yorku.ca/index.php/litte/article/view/28259

LLOZE Evelyne, « Patrick Chamoiseau et sa « sentimenthèque de commandeurs » », in BEN ALI Amor, CLAVARON Yves, KHEMIRI Moncef (dir.), *Filiations littéraires aux XIX^e^ siècles et XX^e^ siècles, Revue tunisienne des langues vivantes*, n°21 (numéro spécial), 2016, p. 293-305.

_____ « Jeux de dialogues : de Saint-John Perse À Césaire, Glissant et Chamoiseau », Cahiers du CELEC, n° 10, *Autorité, déplacement et genre dans les productions culturelles postcoloniales francophones et anglophones*, sous la direction de Florence Labaune-Demeule, 2017.

MAISIER Véronique, « Texte et pré(-)textes dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau », in DAY James (dir.), *Violence in French and francophone literature and film*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2008, p. 83-94.

MÉNAGER Serge Dominique, « Topographie, texte et palimpseste : *Texaco* de Patrick Chamoiseau », *The French Review*, Vol. 68, n°1, Oct. 1994, p. 61-68.

MILNE Lorna, *Patrick Chamoiseau : espaces d'une écriture antillaise*, New York – Amsterdam, Rodopi, 2006.

RADOVIC Stanka, « Squatters in the Cathedral of the written world : Patrick Chamoiseau's *Texaco* » in *Locating the destitute. Space an identity in Caribbean fiction*, Charlottesville and London, University of Virginia Press, 2014, p. 105-127.

RUMEAU Delphine, « L'énergie épique dans deux romans du « Nouveau Monde », *Pélagie-la-Charrette* et *Texaco*, in *Nouveaux mondes, nouveaux romans ?*, Actes du XL[e] Congrès de la SFLGC, 2015. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : http://sflgc.org/acte/delphine-rumeau-lenergie-epique-dans-deux-romans-du-nouveau-monde-pelagie-la-charrette-et-texaco/

2. William Faulkner

- Entretien avec l'auteur

« William Faulkner, The Art of Fiction » : entretien avec Jean Stein pour *The Paris Review*, n°12, 1956. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 22/06/2020) : https://www.theparisreview.org/interviews/4954/the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner

- Biographies

BLEIKASTEN André, *William Faulkner : Une vie en romans. Biographie*, Croissy-Beaubourg, Éditions Aden, 2007.

BLOTNER Joseph, *Faulkner : a Biography* [1974], Jackson, University Press of Mississippi, 2005.

KARL Frederick R., *William Faulkner* [1989], trad. Marie-France de Paloméra, Paris, Gallimard, 1994.

- Ouvrages, chapitres d'ouvrages et articles

William Faulkner, *Revue Europe,* Paris, Janvier-février 1992, n°753-754.

BACKMAN Melvin, « Bayard Sartoris et Quentin Compspon, héros malades de William Faulkner », in *Configuration critique de William Faulkner, I*, Paris, La revue des Lettres modernes, n°27-29, 1957, p. 7-31.

_____ *William Faulkner : de* Sartoris *à* Descends, Moise, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1968.

BECK Warren, « Faulkner and the South », *The Antioch Review*, vol. 1, n°1, Spring, 1941, p. 82-94.

BLAIR Arthur H., « Bayard Sartoris : Suicidal of Foolhardy ? », *The Southern Literary Journal*, vol. 15, n°1, Fall 1982, p. 55-60.

BLEIKASTEN André, *Parcours de Faulkner*, Strasbourg, Ophrys, 1982.

BROOKS Cleanth, *William Faulkner. The Yoknapatawpha Country* [1963], New Haven and London, Yale University Press, 1977.

_____ *William Faulkner. Toward Yoknapatawpha and beyond*, New Haven and London, Yale University Press, 1978.

BURELBACH Frederick M., « Two Family Names : Faulkner and Sartoris », *Literary Onomastics Studies*, vol. 4, art. 8, 1977, p. 81-95. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : https://digitalcommons.brockport.edu/los/vol4/iss1/8

CHABRIER Gwendoline, *William Faulkner. La saga de la famille sudiste*, Paris, Librairie Séguier, 1988.

COBEN Philip, « The last Sartoris : Benbow Sartoris's Birth in *Flags in the dust* », *The Southern Literary Journal*, vol. 18, n°1, Fall, 1985, p. 30-39.

COHN Deborah, « “He Was One of Us” : The reception of William Faulkner and the U.S. South by Latin American Authors », *Comparative Literature Studies*, vol. 34, n°2, 1997, p. 149-169.

DAVIS Mary E., « The Haunted Voice : Echoes of William Faulkner in García Márquez, Fuentes, and Vargas Llosa », *World Literature Today*, vol. 59, n°4, 1985, p. 531-537.

DAVIS Thadious M., *Faulkner's « Negro ». Art and the Southern Context*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1983.

DEVLIN Albert J., « *Sartoris* : rereading the MacCallum Episode », *Twentieth Century Literature*, vol. 17, n°2, 1971, p. 83-90.

GLISSANT Édouard, *Faulkner, Mississippi* [1996], Paris, Gallimard, 1998.

GOLDMAN Arnold, « Faulkner's Images of the Past : from *Sartoris* to *the Unvanquished* », *The Yearbook of English Studies*, volume 8, American Literature Special Number, 1978, p. 109 - 124.

GUIDÉE Raphaëlle, *Mémoires de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Pérec et WC Sebald*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

HALL Constance Constance Hill, *Incest in Faulkner. A metaphor for the Fall* [1983], Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1986.

HODGIN Katherine C., « Horace Benbow and Bayard Sartoris : Two Romantic Figures in Faulkner's *Flags in the Dust* », *American Literature*, vol. 50, n°4, 1979, p. 647-652.

JAMIN Jean, « Une société cousue de fil noir », *L'Homme*, 1998, t. 38, n°145, p. 205-220. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1998_num_38_145_370425

_____ *Faulkner. Le nom, le sol et le sang,* Paris, CNRS Éditions, 2011.

KINNEY Arthur F., *Critical essays on William Faulkner : The Sartoris family*, Boston, G. K. Hal & Co., 1985.

_____ « The family-centered Nature of Faulkner's World », *College Literature*, vol. 16, n°1, 1989, p. 83-102.

LOICHOT Valérie, *Orphan narratives. The postplantation Literature of Faulkner, Glissant, Morrison and Saint-John Perse*, Charlottesville / London, University of Virginia Press, 2007.

MOHRT Michel (éd.), *Album William Faulkner*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

NATHAN Monique, *William Faulkner*, Paris, Éditions du Seuil, 1963.

NORDANBERG Thomas, « The Tragedy of the Double Casualty : *Sartoris* », in *Cataclysm as catalyst. The theme of War in William Faulkner's Fiction*, Stockholm, UPPSALA, 1983.

ROUBEROL Jean, *L'esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner*, Paris, Didier Érudition, coll. « Études anglaises », 1982.

SAPORTA Marc, *Les erres du faucon : une psychobiographie de William Faulkner*, Paris, Éditions Seghers, 1989.

SARTRE Jean-Paul, « *Sartoris* par William Faulkner », in *Situations*, Paris, Gallimard, 1947.

SCHOLES Robert, « Myth and manners in *Sartoris* », *The Georgia Review*, vol. 16, n°2, Summer 1962.

WAGGONER Hyatt H., « Apprenticeship (*Sartoris*) » in *William Faulkner. From Jefferson to the world*, Lexington, University of Kentucky Press, 1966.

WATSON James G., « The germ of My Apocrypha : *Sartoris* and the search of form », *Mosaic*, 1973, 7, 1, p. 15-33.

WITTENBERG Judith Bryant, *Faulkner : the Transfiguration of Biography* [1979], Lincoln, United of Nebraska Press, 1981.

3. Gabriel García Márquez

- Biographies

MARTIN Gerald, *Gabriel García Márquez. Une vie* [2008], trad. Marie-France Girod, Alice Pétillot et Dominique Letellier, Paris, Grasset, 2009.

SALDÍVAR Dasso, *García Márquez. El viaje a la semilla : la biografía*, Madrid, Alfaguara, 1997.

- Ouvrages, chapitres d'ouvrages et articles

ARAÚJO FONTALVO Orlando (dir.), « Los Buendía, una mitificación de la nostalgia », in *Nostalgia y Mito. Ensayos de crítica literaria*, Barranquilla, Editorial Universidad del Norte, 2012, p. 41-49.

_____ (dir.), *El legado de Macondo. Antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*, Barranquilla, Editorial Universidad del Norte, 2015.

AUBÈS Françoise (dir.), *Gabriel García Márquez*, Cien años de soledad *: Fondations, héritages et crises*, Paris, Ellipses, 2009.

COBO Borda Juan Gustavo, *Para llegar a García Márquez*, Bogotá, Ediciones Temas de Hoy, 1997.

_____ *À la rencontre de García Márquez*, trad. Georges Lomné, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000.

CORDOBA Pierre-Emmanuel, « Œdipe à Macondo », *Le texte familial [Textes hispaniques]*, Toulouse, Travaux de l'Université de Toulouse le Mirail, 1984, p. 199-220.

CORTÉS TIQUE Jaime, LEPAGE Caroline, *Lire* Cent ans de solitude*. Voyage en pays macondien*, Paris, PUF, coll. « CNED » 2008.

DELAY Florence, DE LABRIOLLE Jacqueline, « Márquez est-il le Faulkner colombien ? » *Revue de littérature comparée* n°47, Paris, Librairie Didier, 1973, p. 88-123.

GALVIS Silvia, *Los García Márquez*, Medellín, Hombre Nuevo Editores, 2007.

GARCÍA RAMOS Juan Manuel, *Una teoría de la lectura : Cien años de soledad*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna, 2016.

GATEAU Jean-Charles (dir.), *Gabriel García Márquez : Amérique Latine,* revue *Silex* n°11, Grenoble, 1979.

GIACOMAN Helmy F. (dir.), *Homenaje a Gabriel García Márquez : variaciones interpretativas en torno a su obra,* Madrid, Las Américas, 1972.

GILARD Jacques, « García Márquez, le groupe de Barranquilla et Faulkner », *Cahiers du monde hispanique et ludo-brésilien*, n°27, 1976, p. 159-170.

HERNÁNDEZ DE LOPEZ Ana María (dir.), *En el punto de mira : Gabriel Garcia Marquez*, Madrid, Editorial Pliegos, 2005.

JANIK Dieter, « Tres motivos centrales de la imaginación poética del narrador Gabriel García Márquez : La casa, el huracán, la muerte », in COBO BORDA Juan Gustavo (dir.), « *Para que mis amigos me quieran más* » *: homenaje a García Márquez*, Bogotá, Siglo del Hombres Editores, 1992, p. 112-131.

JUSTES AMADOR José Luis, « Algunas revisiones sobre la influencia de William Faulkner en la creación de Macondo », in PELLICER Rosa y SALDAÑA Alfredo (dir.), *Quinientos años de soledad*, Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1998, p. 601-609.

KUNDERA Milan, « Le roman et la procréation (Gabriel García Márquez : *Cent ans de solitude*) », in *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 52-55.

LEPAGE Caroline, « Gabriel García Márquez et le « réalisme merveilleux » dans le cycle macondien », in *Gabriel García Márquez, Soixante ans de lévitation*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Parcours universitaires », 2007, p. 135-152.

_____ *L'univers de Gabriel García Márquez*, Paris, Ellipses, 2008.

LEVINE Suzanne Jill, *El espejo hablado. Un estudio de* Cien años de soledad, Caracas, Monte Avila Editores, 1975.

LUDMER Josefina, Cien años de soledad : *una interpretación* [1972], Buenos Aires, Bibliotecas Universitarias, 1985.

MARQUÍNEZ ARGOTE German, *Macondo somos todos, una lectura de* Cien años de soledad *desde la Biblia*, Bogotá, Editorial El Buho, 1984.

MEJÍA DUQUE Jaime, « Mito y realidad en García Márquez », in *Gabriel García Márquez: mito y realidad de América*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1996.

PRIOUL Françoise, « La obra ficcional de Gabriel García Márquez, ¿ Universo enfermo o escritura patológica ? », in LEPAGE Caroline (dir.), *Gabriel García Márquez, Soixante ans de lévitation*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

RAMA Ángel, *García Márquez : edificación de un arte nacional y popular,* Uruguay, Publicación de la Facultad de Humanidades y Ciencias, 1987.

RIMBOT Emmanuelle, « Le monstre et le monstrueux dans *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez », Cahiers du CELEC n°1*, Les figures du monstre : regards croisés dans la culture occidentale*, Textes réunis par Béatrice Bijon et Philippe Meunier, Décembre 2010.

ROJAS-URREGO Alejandro, « La filiation dans *Cent ans de solitude* », *La psychiatrie de l'enfant* 1/ 2003, vol. 46, p. 29-44.

RUSHDIE Salman, « Gabriel García Márquez », in *Patries imaginaires* [1991], trad. Aline Chatelin, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 332-336.

SANCHEZ FERRER José Luis, *El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Anaya, 1990.

SEGUÍ Agustín F., *La verdadera historia de Macondo*, Frankfurt, Vervuet, 1994.

TITTLER Jonathan (dir.), *Violencia y literatura en Colombia*, Madrid, Orígenes, 1989.

TODOROV Tzvetan, « Macondo à Paris », in LEENHARDT Jacques (dir.), *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p. 316-320.

VARGAS LLOSA Mario, *García Márquez : historia de un deicidio*, Barcelona-Caracas, Barral Editores y Monte Ávila Editores, 1971.

ZULUAGA OSORIO Conrado, « A la sombra de William Faulkner », « Biografía intelectual de Gabriel García Márquez », in *Puerta abierta a García Márquez. Aproximación a la obra del Nobel* [1982], Bogotá, Editorial Carrera, 2007, pp. 169-181 et 181-195.

4. Zoé Valdés

- Conférences, entretiens avec l'auteure

« Les bleus du ciel de la Havane » : entretien réalisé par Hervé Delouche et Cécile Raviart, in *Écrivain Magazine*, n°2, Décembre-Janvier 1996, p. 34-38.

Conférence donnée à la Bibliothèque Nationale de France le 6 avril 2004, coll. « Le regard des autres ».

- Ouvrages, chapitres d'ouvrages et articles

ALVAREZ-BORLAND Isabel, « "A Reminiscent Memory" : Lezama, Zoé Valdés, and Rilke's Island », in *MLN*, Johns Hopkins University Press, vol. 119, n° 2, March, 2004. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : https://muse.jhu.edu/article/53766

AMIOT-GUILLOUET Julie, GONZALEZ Béatrice, « Les mystères de La Havane de Zoé Valdés : la ville face à l'histoire », in VAL JULIÁN Carmen, *La realidad y el deseo. Toponymie du découvreur en Amérique espagnole*, Paris, ENS Editions, 2011.

AMIOT-GUILLOUET Julie, LUCIEN Renée Clémentine (dir.), *1959-2009 : Regards sur 50 ans de vie culturelle avec la Révolution cubaine*, Paris, Indigo & Côté Femmes Éditions, 2012, p. 199-208.

GONZALEZ ABELLAS Miguel Angel, « Aquella isla : introducción al universo narrativo de Zoé Valdés », in *Hispania*, vol. 83, n°1, 2000, p. 42-50.

_____ « Recycling a Story : Textual Cannibalism in Zoé Valdés's *El pie de mi padre* », in *Caribe : Revista de Cultura y Literatura*, Winter 2005/2006, 8, 2, p. 61-74.

_____ « Viviendo la pesadilla : Performatividad y teatralidad en la identidad de los cubanos en el "Periodo especial" », in CABALLERO RODRIGUEZ Beatriz, LÓPEZ FERNÁNDEZ Laura (dir.), *Exilio e identidad en el mundo hispánico : reflexiones y representaciones*, Biblioteca virtual Cervantes, 2012, p. 836-859.

LEPAGE Caroline, « Zoé Valdés et la dénonciation du régime castriste : de la parole libératrice à la parole normative », in BUDILLON PUMA Pascale, OLIVIER Florence (dir.), *Violences d'État et paroles libératrices*, Paris, INDIGO & Côté Femmes Éditions, 2006, p. 307-319.

_____ « L'écriture prophétique de Zoé Valdés », in GONZALEZ Cecilia, LEPAGE Caroline, MULLALY Laurence, VENTURA Antoine (dir.), *Femmes, écritures et enfermements en Amérique latine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 261-278.

LUCIEN Renée Clémentine, *Résistance et cubanité. Trois écrivains nés avec la Révolution cubaine : Eliseo Alberto, Leonardo Padura et Zoé Valdés*, Paris, L'Harmattan, 2006.

_____ « Zoé Valdés : portrait de femmes en exil », in LEPAGE Caroline, VENTURA Antoine (dir.), *La littérature cubaine de 1980 à nos jours*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.

VALDÉS ZAMORA Armando, « Auge y decadencia del erotismo en la literatura cubana actual », in AUBÈS Françoise, OLIVIER Florence (dir.), *Imaginaires de l'érotisme en Amérique Latine, vol. 1*, revue *América, Cahiers du CRICCAL*, n°45, 2014, p. 125-134.

VAL JULIÁN Carmen, « Zoé y Clio : La historia cubana en la obra de Zoé Valdés », in Bernard Fouques y Antonio Martinez Gonzalez (dir.), *Imágenes de mujeres. Images de la femme*, Caen, Université de Caen, 1998, p. 145-165.

B. Ouvrages et articles critiques de sciences humaines

1. Sur la famille

ANSERMET François, HALFON Olivier, PIERREHUMBERT Blaise (dir.), *Filiations psychiques*, Paris, PUF, 2000.

ARIÈS Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* [1960], Paris, Éditions du Seuil, 1973.

ARIÈS Philippe, DUBY Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 5, « De la Première Guerre mondiale à nous jours », Paris, Éditions du Seuil, 1987.

ATTIAS-DONFUT Claudine, LAPIERRE Nicole, SEGALEN Martine, *Le nouvel esprit de famille*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.

BARROW Christine, *Family in the Caribbean. Themes and Perspectives*, Kingston, Ian Randle Publisher, 1996.

BEDIN Véronique et FOURNIER Martine, *La parenté en question(s)*, Paris, Éditions Sciences Humaines, 2013.

BOURDIEU Pierre, « Des familles sans nom », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 113, juin 1996, p. 3-5.

BURGUIÈRE André, KLAPISCH-ZUBER Christiane, SEGALEN Martine, ZONABEND François, *Histoire de la famille*, tome 3, Paris, Armand Colin, 1986.

CICCHELLI-PUGEAULT Catherine et CICCHELLI Vicenzo, *Les théories sociologiques de la famille*, Paris, La Découverte, 1998.

DÉCHAUX Jean-Hugues, *Le souvenir des morts : essai sur le lien de filiation*, Paris, PUF, 1997.

_____ *Sociologie de la famille*, Paris, La Découverte, 2007.

DURKHEIM Émile, « Introduction à la sociologie de la famille », 1888. Texte intégral disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 20/07/2020) : http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/textes_3/textes_3_1/socio_de_la_famille.html

FILHOL Olivier, « La famille dans tous ses états », *Empan*, 2002/3, n°47, p. 121-129.

FREUD Sigmund, « Le roman familial des névrosés » [1909], in *Névrose, psychose et perversion,* trad. Jean Laplanche, Paris, PUF, 1973.

GHASARIAN Christian, *Introduction à l'étude de la parenté*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

GLISSANT Édouard, « Familles sans foyers ? » in *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 166-171.

GODELIER Maurice, « Qu'est-ce qui fait famille ? » Conférence à la Maison de la Mutualité, Paris, le 18 juin 2005. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : http://claradoc.gpa.free.fr/doc/282.pdf

GRACCHUS Fritz, *Les lieux de la mère dans les sociétés afroaméricaines*, Paris, Études Caribéennes, 1980.

HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire* [1925], Paris, PUF, 1952.

_____ *La mémoire collective* (ouvrage posthume publié par Jeanne Alexandre, née Halbwachs), Paris, PUF, 1950.

HÉRITIER Françoise, *Les deux sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste* [1994], Paris, Éditions Odile Jacob, 1997.

HILAIRE Marie-Michelle, « Pères lointains, pères inconnus, pères présents ou la paternité détournée au sein de la famille martiniquaise », in *Carbet. Revue Martiniquaise de Sciences Humaines et de Littérature*, vol. 6, Fort-de-France, 1986, p. 8-25.

LENOIR Rémi, *Généalogie de la morale familiale,* Paris, Seuil, 2003.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Les structures élémentaires de la parenté* [1949], Paris, Paris, Mouton & Co et Maison des Sciences de l'Homme, 1967.

_____ « La famille » [1971], in BELLOUR Raymond, CLÉMENT Catherine (dir.), *Textes de et sur Claude Lévi-Strauss*, Paris, Gallimard, 1979.

_____ « Réflexions sur l'atome de parenté », in *L'Homme*, 1973, 13-3. p. 5-30. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1973_num_13_3_367355

MULOT Stéphanie, « La matrifocalité caribéenne n'est pas un mirage créole », *L'Homme*, 207-208, 2013, p. 159-191. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : http://journals.openedition.org/lhomme/24691

MUXEL Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, 1996.

NOUDELMANN François, *Pour en finir avec la généalogie*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004.

_____*Les airs de famille. Une philosophie des affinités*, Paris, Gallimard, 2012.

PERRON Roger, PERRON-BORELLI, Michèle. *Le complexe d'Œdipe* [1994], Paris, PUF, 2001.

RANK Otto, « La conception dualiste et le culte des jumeaux », in *Don Juan et le double* [1932], trad. S. Lautman, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1973.

ROLLE William (dir.), « Des nouvelles de la famille », revue *Carbet* vol. 6, Fort-de-France, 1986.

ROUDINESCO Élisabeth, *La famille en désordre*, Paris, Fayard, 2002.

SEGALEN Martine, *Sociologie de la famille* [1981], Paris, Armand Colin, 2006.

SINGLY (de) François (dir.), *La famille, l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 1991.

_____ *Le soi, le couple et la famille* [1996], Paris, Nathan, 2004.

_____ (dir.), *Famille et individualisation, tome 1, Être soi parmi les autres*, Paris, L'Harmattan, 2001.

_____ (dir.), *Famille et individualisation, tome 2*, *Être soi d'un âge à l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2001.

VIGOUROUX François, *Le secret de famille* [1993], Paris, Fayard / Pluriel, 2010.

ZAZZO René, *Le paradoxe des jumeaux*, Paris, Stock, 1984.

2. Sur la Grande Caraïbe

ARCINIEGAS German, *Biografía del Caribe*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963.

BANCEL Nicolas, *Retours sur la question coloniale*, *Cultures Sud* n°165, Avril-juin 2007.

BANDRY Michel, *Le Sud*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1992.

BLANCO Delia et FONKOUA Romuald (coord.), *Caraïbes : un monde à partager*, *Cultures Sud* n°168, Janvier-mars 2008.

BUTEL Paul, *Histoire des Antilles françaises* [2002], Paris, Perrin, 2007.

CABRERA Lydia, *La Forêt et les Dieux. Religions afro-cubaines et médecine sacrée à Cuba* [1983], trad. Béatrice de Chavagnac, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2003.

CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.

_____ « Culture et colonisation », in *Liberté,* vol. 5, n°1 (25) 1963, p. 15-35.

_____ « Société et littérature dans les Antilles », Conférence prononcée le mardi 11 avril 1972 à l'Université Laval, Québec, in *Études littéraires*, vol. 6, n°1, 1973, p. 9-20.

DUBESSET Éric, « Penser autrement l'identité régionale caribéenne », *Études caribéennes*, 21, Avril 2012. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 23/07/2020) : http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/5739

DUVIOLS Jean-Paul, URENA-RIB Pedro, *Dictionnaire culturel des Caraïbes*, Paris, Ellipses, 2009.

GLISSANT Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997.

_____ *Mémoire des esclavages,* Paris, Gallimard, 2007.

GOIMARD Jacques, *Le Sud au temps de Scarlett*, Paris, Hachette, coll. « Âges d'Or et Réalités », 1966.

LEIRIS Michel, *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*, Paris, Unesco / Gallimard, 1955.

LEMOGODEUC Jean-Marie (dir.), *L'Amérique hispanique au XX^{e} siècle. Identités, cultures et sociétés*, Paris, PUF, 1997.

LEMOINE Maurice (dir.), *Cuba 1959-1989 : 30 ans de révolution*, Paris, Éditions Autrement, 2007.

MINAUDIER Jean-Pierre, *Histoire de la Colombie : de la conquête à nos jours*, Paris, L'Harmattan, coll. « Horizons Amériques Latines », 1992.

PIERRE Émeline, *Le caractère subversif de la femme antillaise dans un contexte (post)colonial*, Paris, L'Harmattan, 2008.

PINEAU Gisèle, *Femmes des Antilles. Traces et voix*, Paris, Stock, 1998.

PLANCHARD (de) Étienne, *Le Sud américain : Histoire, mythe et réalité*, Paris, Ellipses, 2001.

WILLIAMS Eric, *De Christophe Colomb à Fidel Castro : L'Histoire des Caraïbes 1492-1969* [1975], trad. Maryse Condé, Paris, Présence africaine, 1998.

YACOU Alain (dir.), *La Caraïbes au tournant de deux siècles*, Paris, Karthala – Université des Antilles-Guyane CERC, 2004.

3. Autres ouvrages

ABRAHAM Nicolas, « Notules sur le fantôme », in ABRAHAM Nicolas et TOROK Maria, *L'écorce et le noyau* [1978], Paris, Flammarion, 1987.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, « Le rhizome » in *Mille plateaux*. *Capitalisme et Schizophrénie, tome 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 9-37.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou* [1913], trad. Dorian Astor, Paris, Flammarion, 2015.

_____*Deuil et mélancolie* [1917], trad. Aline Weil, Paris, Éditions Payot, 2011.

_____ « Note sur le bloc-notes magique », in *Résultats, idées, problèmes*, t. 2 (1920-1938), trad. dirigée par Jean Laplanche, Paris, PUF, 1984.

GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

LIBIS Jean, *Le mythe de l'androgyne*, Paris, Berg, coll. « L'île verte », 1980.

C. Ouvrages et articles de critique littéraire

1. Famille et littérature

BARNET Marie-Claire Barnet, WELCH Edouard, *Affaires de famille. The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007.

BEN ALI Amor, CLAVARON Yves, KHEMIRI Moncef (dir.), *Filiations littéraires aux XIX^e^ siècles et XX^e^ siècles, Revue tunisienne des langues vivantes*, n°21 (numéro spécial), 2016.

BERNARD Claudie, *Penser la famille au XIX^e^ siècle (1789-1870),* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

_____ *Le jeu des familles dans le roman du XIX^e^ siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

BISSA ENAMA Patricia, FONTANE WACKER Nathalie (dir.), *Le secret de famille dans le roman contemporain*, Clermont-Ferrand, Publications de l'Université Blaise-Pascal, 2016.

BLANCKEMAN Bruno, « Une axiologie historique pour le vingtième siècle : repérage des pôles », in DUGAST-PORTES Francine, TOURET Michèle (dir.), *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle* ?, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001.

CAZALAS Inès, « Devenirs de l'arbre généalogique dans l'écriture contemporaine », in CAZALAS Inès, FROIDEFOND Marik (dir.), *Le modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2014.

CHELEBOURG Christian, MARTENS David, WATTHEE-DELMOTTE Myriam (dir.), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e^-XXI^e^ siècles)*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2011.

CLÉMENT Murielle-Lucie, WESEMAEL Sabine (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e^ et XXI^e^ siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008.

COYAULT Sylviane, JÉRUSALEM Christine, TURIN Gaspard (dir.), *Le roman contemporain de la famille*, Paris, Lettres modernes Minard, 2015.

DEMANZE Laurent, *Encres orphelines*, Paris, Corti, 2008.

DE RIBAUPIERRE Claire, *Le roman généalogique, Claude Simon et Georges Perec*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2002.

GASPARINI Philippe, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

GAUVIN Lise, VAN DEN AVENNE Cécile, CORINUS Véronique, SELAO Ching (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Paris, ENS Éditions, 2013.

GODEAU Florence, TROUBETZKOY Vladimir (dir), *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts*, Paris, Éditions Kimé, 2013.

JONGY Béatrice, KEILHAUER Annette (dir.), *Transmission/héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.

LEONARD-ROQUES Véronique (dir), *Mythes de la rébellion des fils et des filles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013.

LÓPEZ Amadeo (dir.), *Filiations. Idées et Cultures contemporaines en Amérique Latine,* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, revue América, Cahiers du CRICCAL n°19, 1997.

MATAMORO Blas, *Novela familiar. El universo privado del escritor,* Madrid, Páginas de espuma, 2010.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972.

RU Yi-ling, *The family Novel : Toward a Generic Definition*, New York, Peter Lang, 1992.

SMADJA Robert, *Famille et littérature*, Paris, Champion, 2005.

THIBAUDET Albert, « Le roman domestique » (1er avril 1924), in *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 877-892.

VIART Dominique, « Filiations littéraires », in *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, *La revue des Lettres modernes*, Paris, Minard, 1999.

2. Littératures caribéennes et postcoloniales

ALBERT Christiane (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999.

ARNOLD James, *A History of Litterature in the Caribbean*, vol. 1 : « Hispanic and francophone regions », Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins publishing company, 1994.

_____ *A History of Litterature in the Caribbean*, vol. 3 : « Cross-culturel studies », Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins publishing company, 1997.

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, *L'Empire vous répond : théorie et pratique des littératures post-coloniales* [2002], trad. Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

ASTRUC Rémi (dir.), *La communauté revisitée / Community Redux,* Versailles, RKI Press, 2015.

BENÍTEZ ROJO Antonio, *La isla que se repite,* Barcelona, Editorial Casiopea, 1998.

BERNABÉ Jean, « La créolité, 20 ans après », in *Caliban*, 31, 2012. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : http://journals.openedition.org/caliban/353

BHABHA Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* [1994], trad. Françoise Bouillot, Paris, Éditions Payot, 2019.

BIJON Béatrice, CLAVARON Yves (dir.), *La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales*, Paris, Honoré Champion, 2009.

BOURSE Alexandra, *Le Métis, une identité hybride ?*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

BRITTON Celia, MUNRO Martin (dir.), *American Creoles : the Francophone Caribbean and the American South*, Liverpool University Press, 2012.

BRUNEL Pierre, PAGEAUX Daniel-Henri, TOUMSON Roger (dir.), *Un espace comparatiste : la Caraïbe*, *Revue de Littérature comparée*, 2002/2, n°302.

CHANCÉ Dominique, *L'auteur en souffrance*, *Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain* (1981-1992), Paris, PUF, 2000.

_____ *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, Karthala, 2001.

_____ *Histoire des littératures antillaises*, Paris, Ellipses, 2005.

CHINIEN Savrina, DEVÉSA Jean-Michel (dir.), *La Caraïbe, chaudron des Amériques,* trad. Philippe Colin (Espagnol-Français), Savrina Chinien et Nicolas Lépine (Anglais-Français), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2017.

CLAVARON Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011.

_____ (dir.), *Études postcoloniales*, Nîmes, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2011.

_____ *Petite introduction aux postcolonial studies*, Paris, Éditions Kimé, 2015.

_____ *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

CLAVARON Yves, DIETERLE Bernard (dir.), *Métissages littéraires*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

CLAVERIE Chantal, « Mulâtres, métis, métissage dans la littérature des Antilles françaises », in BONNIOL Jean-Luc (dir.), *Paradoxes du Métissage*, Paris, Éditions du CTHS, 2001.

DE BLEEKER Lisebeth, D'HULST Lieven, LIE Nadia, MOURA Jean-Marc, *Caribbean Interfaces*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007.

ESTRIPEAUT-BOURJAC Marie, *L'écriture de l'urgence en Amérique Latine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux – Pessac, 2012.

EZQUERRO Milagros (dir.), *L'hybride. Cultures et littératures hispano-américaines*, Paris, Indigo & Côté Femmes, 2005.

FUENTES Carlos, *La nueva novela hispanoamericana* [1969], México, Cuadernos de Joaquín Mortíz, 1974.

GÉLY Véronique, LUCIEN Renée Clémentine, WALLART Kerry-Jane, *La valeur littéraire à l'épreuve de l'archipel caraïbe*, *Revue de littérature comparée*, octobre-décembre, 2017/4, n°364.

GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

_____ *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

GLISSANT Édouard, NOUDELMANN François, *L'entretien du monde*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2018.

GYSSELS Kathleen, « Les crises du « postcolonial » ? Pour une approche comparative », *Revue de politique comparée*, 2007/1, vol. 14, p. 151-164. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 01/08/2020) : https://doi.org/10.3917/ripc.141.0151

_____ *Passes et impasses dans le comparatisme postcolonial caribéen : cinq traverses*, Paris, Honoré Champion, 2010.

LAZARUS Neil (dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, trad. M. Groulez, Ch. Jaquet, H. Quiniou, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

LUDWIG Ralph (éd.), *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise : nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*, Paris, Gallimard, 1994.

MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* [1999], Paris, PUF, 2013.

OLLIER Nicole (dir.), *Dynamiques d'émancipation caribéenne dans la littérature et les arts*, Paris, L'Harmattan, 2011.

PARISOT Fabrice (dir.), *Alejo Carpentier à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2012.

PARIZET Sylvie, « La Bible et les littératures postcoloniales : un champ à explorer pour le comparatisme ? », *Revue de littérature comparée*, 2016 / 4, n°360, p. 397-402.

PINÇONNAT Crystel, *Endofiction et fable de soi. Écrire en héritier de l'immigration*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

ROSELLO Mireille, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992.

SAID Edward, *Culture et impérialisme* [1993], trad. Paul Chemla, Paris, Fayard, Le Monde diplomatique, 2000.

TOUMSON Roger, « Les littératures caribéennes francophones. Problèmes et perspectives », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n°55, mai 2003, p. 103-121.

YACOU Alain (dir.), *Créoles de la Caraïbes*, Paris, Karthala – Université des Antilles et de la Guyane CERC, 1996.

3. Fiction romanesque, littérature générale et comparée

BESSIÈRE Jean, PAGEAUX Daniel-Henri (dir.), *Formes et imaginaire du roman. Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Honoré Champion, 1998.

BRUNEL Pierre, *Mythocritique – Théorie et parcours* [1992], Paris, PUF, 2016.

BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1969.

CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres* [1999], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2008.

CHAUVIN Danièle, SIGANOS André, WALTER Philippe (dir.), *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 2005.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

GARRIC Henri, « "Solitude et communauté dans le roman" : présentation », SFLGC, Agrégation. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : https://sflgc.org/agregation/garric-henri-solitude-et-communaute-dans-le-roman-presentation

GODEAU Florence (dir.), *Romans de la fin d'un monde*, Neuilly, Atlande, 2014.

KUNDERA Milan, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.

_____ *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005.

LUKACS Georges, *Le roman historique* [1965], trad. Robert Sailley, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2000.

MESSAGE Vincent, *Romanciers pluralistes*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

PAGEAUX Daniel-Henri, « Sur quelques préfixes en littérature comparée », in *Trente essais de littérature générale et comparée* ou *La corne d'Amalthée,* Paris, L'Harmattan, 2003.

_____ *Rencontres, échanges, passages. Essais et études de littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2006.

_____ « Sur la littérature de fondation », in *Voyages et fondations* (1ère série), Cahiers du CRICCAL, n°35, Paris, Presses de Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 13-28.

_____ « Littérature générale et comparée et histoire : pour un renouveau des études littéraires, « Multiculturalisme et interculturalité », « Littérature comparée et comparaisons », in *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, L'Harmattan, 2007.

_____ *Le séminaire de 'Aïn Chams*. *Une introduction à la littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2008.

_____ « Terre, Province, Région, Lieu : Autour de la notion de "littérature régionale" », in *Carnets*, Première Série - 2 Numéro Spécial, 2010. Disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 21/06/2020) : http://journals.openedition.org/carnets/5326

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux,* Paris, Éditions du Seuil, 2011.

SAMOYAULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

_____ *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

TOMICHE Anne (dir.), *Le comparatisme comme approche critique*, tomes 2, 3 et 5, Paris, Classiques Garnier, 2017.

TOMICHE Anne, ZIEGER Karl (dir.), *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007 : Bilan et perspectives*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007.

WITTMANN Jean-Michel (dir.), *Biographie et roman*, Metz, Université Paul Verlaine, Centre de recherche Écritures, 2012.

Index *nominum*

Abraham, Nicolas, 142
Alix, Florian, 42
Amador, José Luis Justes, 342
Andrade (de), Oswald, 327
Arciniegas, German, 48
Arenas, Reinaldo, 349
Ariès, Philippe, 8, 180
Arnold, James, 307
Ashcroft, Bill, 35, 41, 304
Astruc, Rémi, 39, 40, 290, 291, 302
Attias-Donfut, Claudine, 212
Aubès, Françoise, 386

Backman, Melvin, 26, 145, 146
Bandry, Michel, 85
Barrow, Christine, 18, 269
Barthes, Roland, 107, 113, 114, 132, 134
Baudelaire, Charles, 348
Baudrier, Andrée-Jeanne, 226
Bénichou, Paul, 43
Benítez Rojo, Antonio, 14, 15, 84, 103, 321
Bensoussan, Albert, 34, 355, 381, 419, 423
Bergounioux, Pierre, 242, 301
Bernabé, Jean, 39, 40, 306, 313, 354
Bernard, Claudie, 8, 209, 273
Bhabha, Homi, 322
Bissette, Cyrille, 99, 100
Blanckeman, Bruno, 150
Bleikasten, André, 25, 26, 106, 107, 108, 118, 171, 177, 182, 195, 281, 420
Bolivar, Simón, 89
Borges, Jorge Luis, 346, 347, 348
Bouju, Emmanuel, 106
Bourse, Alexandra, 35, 39, 40, 403
Bravo, Victor, 307
Brendlé, Chloé, 13, 268
Britton, Celia, 20, 21
Brooks, Cleanth, 214, 253, 264
Brunel, Pierre, 34, 35
Bu, José, 95
Buck, Pearl, 94
Burelbach, Frederick M., 317
Burgelin, Claude, 113, 123, 248, 250
Butel, Paul, 99

Cabrera Infante, Guillermo, 349
Cabrera, Lydia, 349, 355, 392
Cantwell, Robert, 122
Carbó, Eduardo Posada, 90
Carlyle, Thomas, 317
Carpanin-Marimoutou, Jean-Claude, 100
Carpentier, Alejo, 305, 307, 308, 309, 310, 348, 384, 385, 444
Casanova, Pascale, 310, 340, 343, 344
Castro, Fidel, 23, 135, 281, 349, 350, 402, 439
Castro, Gómez, 91
Cazalas, Inès, 388
Cepeda, Alvaro, 293, 341
Césaire, Aimé, 38, 39, 40, 101, 220, 259, 286, 304, 312, 313, 315, 344, 351, 352, 353, 354, 389, 402, 423, 427
Chabrier, Gwendolyne, 105, 122, 126, 127, 136, 177, 188, 236, 263
Chamoiseau, Patrick, 18, 21-23, 29-32, 38-42, 49, 67, 68, 70, 72-74, 97-102, 104, 106, 108, 110, 114, 115, 117, 120, 121, 128-130, 138, 139, 146, 147, 156, 160, 167, 170, 171, 180, 182, 184, 198, 200, 201, 217-219, 232, 236, 240, 245, 248, 259, 265, 266, 270, 271, 277, 278, 286, 288, 291, 293-298, 305-308, 313, 315, 316, 318, 319, 326, 328, 331-333, 336-338, 340, 343, 344, 347, 350-354, 357, 364-367, 369, 370, 373-375, 377, 378, 380, 381, 385, 386, 389, 390, 391, 392, 395, 397, 405-407, 411, 413, 415, 425-427.
Chancé, Dominique, 31, 40, 41, 42, 72, 73, 100, 106, 295, 305, 306, 313, 333, 343, 354, 385, 389, 390, 391
Chardin, Philippe, 33
Châtelet, Noëlle, 226, 231
Chin, Pa, 11
Cicchelli-Pugeault, Catherine, 6
Clavaron, Yves, 37, 40, 41, 302, 305, 306, 308, 321, 322, 327, 337, 403
Coben, Philip, 176
Coetzee, John Maxwell, 304
Cohn, Deborah, 339
Colomb, Christophe, 40, 99, 326, 349, 439
Compagnon, Antoine, 132, 133
Condé, Maryse, 14
Confiant, Raphaël, 39, 40, 42, 95, 104, 175, 306, 313, 343, 354, 405
Connolly, Thomas E., 194, 195
Cornille, Jean-Louis, 313, 326, 328
Cortázar, Julio, 348
Cristiani, Jean-Noël, 338

Dalembert, Louis-Philippe, 16
Damas, Léon-Gontran, 38
Davis, Jefferson, 86
Davis, Mary E., 339
Day, Douglas, 24
Déchaux, Jean-Hugues, 51, 143, 210, 211
Defoe, Daniel, 304
Delay, Florence, 342

Deleuze, Gilles, 387, 388, 389
Delmeule, Jean-Christophe, 352, 353
Demanze, Laurent, 12, 13, 113, 242, 301, 302, 400
Devésa, Jean-Michel, 17
Dion, Robert, 110, 111
Doubrovsky, Serge, 109
Dubesset, Éric, 14, 16, 17
Duhamel, Marcel, 9
Dumas, Alexandre, 316, 317
Duras, Marguerite, 291, 348, 355
Durkheim, Émile, 6, 9
Duviols, Jean-Paul, 48

Escarpit, Françoise, 96
Escobar, José Luis Ramos, 342
Esquivel, Laura, 275

Faulkner, William, 5, 15, 20-26, 29, 30, 32, 36, 49, 52-55, 57, 75-77, 79, 84-86, 87-89, 104-108, 117-119, 121-123, 126, 127, 136, 137, 142, 145, 146, 156, 158, 166, 170-172, 175, 177, 181, 182,184, 185, 187, 188, 193-199, 203, 206, 207, 214, 215, 224, 229, 231, 233, 236, 237, 241, 243-245, 250, 252-256, 261, 263, 264, 265, 275-277, 281, 282, 284, 298, 306, 307, 314, 316, 317, 327, 329, 330, 336-347, 353, 354, 356, 363, 364, 370, 372-375, 378, 379, 382-384, 386, 390, 391, 395-397, 401, 404, 405, 407, 408, 413, 415, 423, 427-433, 455, 456, 461, 462, 464
Fellous, Colette, 167
Fernández Retamar, Roberto, 326
Filhol, Olivier, 6
Fix, Florence, 226, 231
Flaubert, Gustave, 301
Fontalvo, Orlando Araújo, 257, 288
Fortier, Frances, 110, 111
Foucault, Michel, 132
Freud, Sigmund, 10, 11, 111, 112, 113, 133, 136, 141
Fuenmayor, Alfonso, 293, 341
Fuentes, Carlos, 27, 29, 308, 339, 348, 362, 371, 375, 387, 429

Gaitán, Jorge Eliécer, 91
Galsworthy, John, 11
García Márquez, Gabriel, 10, 21-23, 27, 29, 30, 32, 49, 58, 59, 62, 76, 78, 89-92, 106, 107, 117-121, 124-126, 137, 138, 143-145, 148, 149, 156, 160, 163, 164, 169, 173, 177-179, 181, 186, 188, 190, 192, 193, 199, 205, 214, 215, 220, 221, 228, 234, 235, 238, 240, 243, 247, 249, 256, 257, 265, 270, 272-275, 279, 281, 284, 288, 293, 298, 306, 307, 309, 310, 317, 319, 323-326, 328, 333-335, 337, 338, 339, 340-348, 350, 351, 354, 355-357, 360-362, 368, 370, 372-378, 381, 382, 386, 391, 395-397, 402, 406-408, 413, 429-433, 455, 461, 462, 464
Garric, Henri, 291
Gasparini, Philippe, 108, 109
Gaulle (de), Charles, 97
Gauvin, Lise, 305, 354, 367, 425

Gavalda, Brigitte, 376, 377, 378, 382
Genette, Gérard, 303
Ghasarian, Christian, 7, 8, 201, 209, 267
Gilard, Jacques, 284, 423
Gilroy, Paul, 39
Girard, René, 164, 168
Glissant, Édouard, 14-23, 30, 38-40, 105, 123, 195, 196, 237, 255, 261, 266, 305, 307, 321, 323, 329, 336-340, 343, 344, 351-354, 365, 370, 378, 379, 385, 387-391, 405, 423, 427, 429
Godeau, Florence, 158, 168, 176, 260, 300
Goimard, Jacques, 86, 87
Gonzalez-Abellas, Miguel, 326
Goyet, Florence, 384
Gracchus, Fritz, 182, 183, 190, 269
Gresset, Michel, 5, 24, 419, 420
Griffiths, Gareth, 35, 41, 304
Guattari, Félix, 387, 388, 389
Guidée, Raphaëlle, 26, 378
Gullestad, Marianne, 292

Halbwachs, Maurice, 131, 132, 209, 436
Harzic, Jean, 85
Heizmann, Bernard, 110
Hemingway, Ernest, 338
Héritier, Françoise, 158, 173
Hernández de López, Ana María, 342
Hill Hall, Constance, 317
Homère, 380, 383
Hugo, Victor, 286, 315
Hussherr, Cécile, 176

Jamin, Jean, 196, 198, 206, 207, 236, 339, 391
Jones, Ernest, 148
Joset, Jacques, 29, 58
Joyce, James, 338
Julia, Lucie, 271

Kafka, Franz, 347
Kassab-Charfi, Samia, 106, 138, 391
Keats, John, 225, 316
Kinney, Arthur F., 196
Kramer, Stanley, 96
Kristeva, Julia, 303
Kundera, Milan, 109, 141, 308, 354

Labourey, Marion, 307, 310
Lapierre, Nicole, 212
Lazarus, Neil, 320, 321
Le Play, Frédéric, 51

Leblond, Aude, 12, 268, 301
Lee, Hye-Ja, 168
Leiris, Michel, 102
Lenoir, Rémi, 6, 8, 9
Lepage, Caroline, 178, 179, 317
Levine, Suzanne J., 36, 179, 339, 340, 342, 346
Lévi-Strauss, Claude, 7, 52, 113, 155, 172, 173
Lezama Lima, José, 349
Libis, Jean, 168, 180
Lincoln, Abraham, 87, 430
Liveright, Horace, 24
Lloze, Evelyne, 337, 353
Loichot, Valérie, 21
López, Amadeo, 192, 248, 267
Loti, Pierre, 314
Louviot, Myriam, 305, 306
Lucien, Renée-Clémentine, 42, 349, 350
Ludmer, Josefina, 61, 173, 179, 235, 323
Lukacs, Georges, 253, 260

Macé, Gérard, 242
Machler Tobar, Ernesto, 334
Marquínez Argote, Germán, 325
Martin du Gard, Roger, 9, 11, 157
Martin, Gerald, 20, 21, 89, 91, 106, 118, 120, 145, 189, 190, 194, 284, 341, 346, 442
Marx, John, 320, 321
Matamoro, Blas, 282, 357, 358
McCullers, Carson, 291
Mejía Rivera, Orlando, 288, 334
Mendoza, Plinio Apuleyo, 149, 341, 357, 423
Michon, Pierre, 242, 301, 338
Minaudier, Jean-Pierre, 89
Modiano, Patrick, 110
Mohrt, Michel, 123
Moulin Civil, Françoise, 349, 350
Moura, Jean-Marc, 35, 37, 410
Mulot, Stéphanie, 182, 183
Munro, Martin, 20, 21
Mutis, Álvaro, 27
Muxel, Anne, 73, 140, 141, 226, 243, 244, 245

Nancy, Jean-Luc, 291
Nathan, Monique, 26
Nordanberg, Thomas, 214, 254, 255
Noudelmann, François, 264, 266, 267, 290, 291, 388, 405

O'Gorman, Edmundo, 376
Ors (d'), Eugenio, 384
Ortiz, Fernando, 327

Pageaux, Daniel-Henri, 34, 370, 371, 372, 379
Parisot, Fabrice, 309
Parisot, Yolaine, 305
Parizet, Sylvie, 323, 324
Parry, Benita, 321
Paz, Octavio, 371
Pépin, Ernest, 38, 43
Pérec, Georges, 127, 399
Perse, Saint-John, 340, 351
Pétré-Grenouilleau, Olivier, 15
Pichois, Claude, 34, 35
Pierre, Emeline, 101
Pinçonnat, Crystel, 33, 303, 398, 399, 403
Planchard (de), Étienne, 87
Prioul, Françoise, 192
Proust, Marcel, 345, 346, 348, 353

Rabaté, Dominique, 268
Rabelais, François, 9, 286, 315, 318, 319, 353
Rama, Ángel, 9
Rank, Otto, 168
Ribaupierre (de), Claire, 12, 111, 127, 301, 357, 398, 399
Rimbaud, Arthur, 340
Robert, Marthe, 10, 112, 113
Rojas Pinilla, Gustavo, 91
Rojas-Urrego, Alejandro, 138, 357
Rolle, William, 17
Rouberol, Jean, 53, 85, 87, 88, 118, 122, 236, 253, 264, 281, 329, 330
Roudinesco, Elisabeth, 112, 133, 181
Rouquet-Brutin, Karine, 38, 40
Rousseau, André-Michel, 34
Ru, Yi-ling, 11, 12, 394, 395, 397, 398
Rumeau, Delphine, 313, 380, 381, 388, 390
Rushdie, Salman, 302, 306, 321

Said, Edward, 302, 322
Saldívar, Dasso, 106, 120
Samoyault, Tiphaine, 37, 253, 303, 304
Santander, Francisco de Paula, 89
Sanvee, Mathieu René, 168
Scheel, Charles, 307, 385
Scott, Walter, 253
Segalen, Martine, 7, 50, 189, 210, 212, 353
Senghor, Léopold Sédar, 38
Servoise, Sylvie, 110
Seurat, Georges, 116
Shakespeare, William, 209, 304, 316
Simon, Claude, 110, 127, 399

Singly (de), François, 211, 292
Smadja, Robert, 9, 11, 12, 196, 198, 200, 251, 252, 394, 396, 397, 398
Sophocle, 323
Stein, Jean, 118
Stevenson, Robert L., 317
Stuart, Jeb, 88, 243, 244, 254, 330, 331
Sue, Eugène, 348

Thibaudet, Albert, 10
Tiffin, Helen, 35, 41, 304
Todorov, Tzvetan, 381
Tomiche, Anne, 37, 355, 410
Torok, Maria, 142
Troubetzkoy, Wladimir, 158, 168, 176, 300

Urena-Rib, Pedro, 48
Uribe Uribe, Rafael, 89, 362

Val Julián, Carmen, 280, 281, 421, 422
Valdés, Zoé, 20, 22, 23, 32, 34, 49, 64, 79, 81, 92-97, 106, 107, 114, 116, 117, 121, 123, 124, 127, 128, 134, 135, 147, 148, 155, 159, 162, 174, 175, 181, 186, 194, 197, 200, 202, 213, 223, 227, 236, 239, 251, 258, 259, 265, 277, 280, 281, 283, 292-294, 298, 306, 314, 318, 326-328, 336-338, 345, 347, 348-350, 355-357, 359, 360, 362, 368, 370, 374, 375, 377, 379, 386, 387, 391, 392, 395-397, 402, 403, 406, 408, 413, 433-435, 455, 462, 464
Vargas Llosa, Mario, 27, 28, 324, 326, 339, 375, 429
Vargas, German, 293
Veinstein, 391
Viart, Dominique, 9, 12, 150, 301, 302, 303, 398, 400
Vinyes, Ramon, 284, 293, 341

Wallart, Kerry-Jane, 42
Watson, James Gray, 206
Williams, Tennessee, 209
Wittmann, Jean-Michel, 110
Wolf, Christa, 291
Woolf, Virginia, 338, 346, 347, 355

Yourcenar, Marguerite, 348, 355

Zazzo, René, 168
Zieger, Karl, 37, 355, 410
Zobel, Joseph, 73, 100
Zola, Émile, 9
Zuluaga Osorio, Conrado, 342

Table des matières

REMERCIEMENTS **3**

INTRODUCTION GENERALE **5**

I. Cadres de la recherche : définitions et contextualisation 6

A. Le motif familial, un objet d'étude pluridisciplinaire 6

1. Approche anthropologique et sociologique 6

2. Définitions 8

3. Famille et genre romanesque 9

B. La Grande Caraïbe aux XX^{e} et XXI^{e} siècles 13

1. « Où commence et où finit la Caraïbe ? » 14

2. Le traitement de la famille caribéenne 17

II. Présentation et justification du corpus principal 19

A. Quatre fictions romanesques caribéennes 19

1. Justification du choix des œuvres principales 20

2. *Sartoris* (William Faulkner, 1929) 23

3. *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez, 1967) 27

4. *Texaco* (Patrick Chamoiseau, 1992) 29

5. *La eternidad del instante* (Zoé Valdés, 2004) 32

B. L'ancrage théorique dans le champ des études postcoloniales 34

1. Définitions et contours du postcolonialisme 35

2. Littératures caribéennes et postcolonialisme 38

a. Luttes caribéennes contre le colonialisme : l'apport des théories antillaises 38

b. Caractéristiques de la littérature romanesque caribéenne 40

III. Bilan critique et présentation du plan de la thèse 43

A. État des lieux et problématisation 43

B. Plan de la thèse 44

PREMIERE PARTIE : PORTRAITS DE FAMILLE ET HISTOIRES CARIBEENNES 47

Introduction 48

CHAPITRE 1 : CONFIGURATIONS FAMILIALES : LES FAMILLES ROMANESQUES DANS LA GRANDE CARAÏBE 50

I. Typologie des familles caribéennes 50

A. Repères sociologiques 50

B. Arbres généalogiques et portraits de famille 52

1. Trois Sartoris dans une maison vide 52

2. Sept générations Buendía 57

3. Généalogie sino-cubaine de Mo Ying / Maximiliano Megía 63

4. En famille ou sans famille : Esternome et Marie-Sophie Laborieux 67

C. Les familles romanesques face aux modèles sociologiques 72

1. Marie-Sophie et Esternome Laborieux : une famille atypique 72

2. Familles Buendía et Sartoris : des familles étendues en réduction progressive 75

3. L'expérience de l'évolution familiale dans *La eternidad del instante* 79

II. L'ancrage familial dans un contexte spatio-temporel commun et spécifique : visages de l'histoire caribéenne 84

A. Faulkner et l'histoire du Sud 84

B. La Colombie, entre histoire du XX^{e} siècle et histoire du passé 89

C. Chine et Cuba : quand l'histoire traverse l'océan 92

D. Raconter l'histoire par le prisme antillais 97

CHAPITRE 2 : GENESE DES FAMILLES ROMANESQUES : L'HISTOIRE FAMILIALE ET LE « ROMAN FAMILIAL » DE L'ECRIVAIN 106

I. Transpositions : le réel comme matériau littéraire 106

A. Le recours au matériau biographique 107

1. L'histoire familiale : une source d'inspiration 107

2. La fiction romanesque face à l'écriture personnelle 108

3. Remaniement biographique : un roman familial en construction 111

B. Transpositions biographiques : retour aux sources 114

1. La transposition du temps de l'enfance et de la pré-naissance 114

a. Passé cubain et martiniquais 114

b. Passé nord-américain et colombien 117

2. Des membres de la famille aux personnages romanesques 120

a. Grands-parents et arrière-grands-parents 120

b. Les autres personnages 125

II. Quand les romans « corrigent » le réel : silences et remaniements 131

A. Une question préalable : l'intention de l'auteur 132

B. Silences et remaniements : de l'enfant au créateur 134

1. Les pères, ces grands absents 134

2. Le silence et les vertus de l'oubli 140

3. Embellir, déplacer, transformer : les pouvoirs de la fiction 144

Conclusion 151

DEUXIEME PARTIE : FAMILLES CARIBEENNES EN CRISE 152

Introduction 153

CHAPITRE 1 : RELATIONS FAMILIALES ET DYSFONCTIONNEMENTS FAMILIAUX 155

I. Fratries et alliances : une distinction menacée 157

A. Un équilibre fragile 157
B. Rivalités et concurrences 161
1. Une rivalité absente là où on l'attendrait 161
2. Concurrences troubles 163
C. « Aimer ce qui dans l'autre a failli être soi » 167
1. Gémellité et inceste : deux thèmes étroitement liés 167
2. Jumeaux et jumelles : des moitiés incomplètes 169
3. De la gémellité au désir incestueux 172
a. Désirs incestueux 174
b. Incestes consommés 177
c. Incestes sociaux 179
II. Malédiction verticale : l'échec de la parenté et de la filiation 180
A. Défaillances parentales 182
1. Les morts 184
2. Les différentes façons d'être absent 186
3. Les symptômes du dysfonctionnement : désirs incestueux verticaux 187
B. Troubles de la filiation 189
C. La mise en scène du déclin familial 196
1. Déclin numéral 196
2. Déclin de l'habitat 198
3. Déclin de l'autorité verticale 200
CHAPITRE 2 : L'INDIVIDU, SOURCE ET OBJET DE LA CRISE FAMILIALE 209
I. La quête de l'identité individuelle : un processus complexe au sein des familles 210
A. Le concept d'individualisation 210

B. Application du concept d'individualisation à notre corpus : des désirs émergents et des rejets 212
1. Une expérience émancipatrice : voyage et déplacement 212
2. Amour et désir, étapes essentielles de différenciation 217
3. Un exemple emblématique de différenciation : les repas de famille 226
II. À la source de la quête d'individualisation : un individu familial en souffrance 233
A. Solitude et enfermement : deux symptômes familiaux 233
1. L'individu enfermé 233
2. Un individu solitaire dans la foule familiale 238
B. La difficile posture d'héritier 242
1. La complexité de l'héritage et de la transmission 243
a. L'héritage d'une mémoire familiale 243
b. Héritage matériel : objets et reliques qui passent de main en main 245
c. Héritage d'un nom 248
2. Observer le déclin : l'individu face à la légende familiale qui s'ébranle ... 251
CHAPITRE 3 : CONSEQUENCES DE LA CRISE : LA FAMILLE REINVENTEE OU REMPLACEE 263
I. Justification de la réinvention : une autre famille est possible 265
A. L'espace caribéen, un lieu propice à la réinvention de la famille 265
B. Autres propositions issues d'autres champs critiques 267
C. Remaniement généalogique des familles 268
1. Valorisation des figures féminines 269
2. Extension de la définition de la famille 273
a. Les domestiques 273
b. Les visiteurs réguliers 278

II. Les alternatives au biologique : la famille du cœur et de l'esprit 280

A. De nouvelles figures tutélaires 282

1. Les figures tutélaires liées au savoir et à la connaissance 282

2. Les figures tutélaires liées au sacré : les Mentô dans *Texaco* et Melquíades dans *Cien años de soledad* 286

B. Une autre forme d'organisation : la vie en communauté 290

1. Définitions de la communauté 290

2. La communauté d'amis 292

3. La communauté dans *Texaco* : un mode de vie alternatif à la vie en famille 294

Conclusion 298

TROISIEME PARTIE : RENOUVELLEMENT DU MOTIF FAMILIAL 299

VERS UNE FAMILLE LITTERAIRE CARIBEENNE 299

Introduction 300

CHAPITRE 1 : L'AUTEUR EN « FILS » 312

I. Fille et fils de ? Le rapport complexe à l'héritage européen et occidental 314

A. L'ancien monde, une source d'inspiration indéniable… 314

B. … Mais dont la réception fait l'objet de stratégies de réappropriation 319

1. Recevoir en déformant : la mise en place d'un jeu ludique avec le canon. 320

2. Réécriture et transformation des sources : l'exemple de *Cien años de soledad* 323

3. La pratique du « cannibalisme textuel » et du « recyclage » littéraire 326

II. Fraternités littéraires : circulations intertextuelles chez les quatre romanciers .. 329

A. Le conte et la tradition orale, une matière typiquement caribéenne 329

B. La construction d'une « sentimenthèque », ou la bibliothèque idéale des romanciers caribéens 336

1. La place de William Faulkner dans la sentimenthèque de Gabriel García Márquez et Patrick Chamoiseau 337

a. Pourquoi Faulkner ? 338

b. García Márquez et Chamoiseau, fils spirituels de Faulkner 340

2. Autres auteurs de chaque sentimenthèque personnelle : vers une bibliothèque partagée 344

a. Romanciers modernistes contemporains de Faulkner 345

b. Auteurs latino-américains 347

c. Les « liaisons magnétiques » antillaises de Patrick Chamoiseau 351

CHAPITRE 2 : L'AUTEUR EN « PERE » 356

PISTES POUR UNE NOUVELLE APPROCHE DU RECIT DE FONDATION ET POUR L'ELABORATION D'UNE NOUVELLE ETIQUETTE ROMANESQUE 356

I. Variations romanesques autour du récit de fondation 358

A. Diversité des représentations de l'écriture 358

B. L'émergence d'un nouveau récit de fondation 370

1. La notion de « littérature de fondation » 370

2. Caractéristiques du nouveau récit de fondation caribéen 376

a. Réécriture des rituels de la fondation 376

b. Dimension épique et contre-épique 379

c. Un récit de fondation baroque 384

d. Un projet « antigénéalogique » 387

II. Pistes pour la création d'une nouvelle étiquette romanesque : le « roman des familles caribéennes » 393

A. Justification du projet 393

1. Intérêt et limites du *family novel* et du roman de la famille 394

2. Croisements envisageables avec d'autres étiquettes 398

B. Propositions pour le « roman des familles caribéennes » 400
1. Critères socioculturels : l'identité caribéenne mise à l'honneur 401
2. Critères narratifs : distorsions narratives et transpositions biographiques . 406
3. La polysémie familiale au cœur du roman des familles caribéennes 408
Conclusion 411
CONCLUSION GENERALE 413
BIBLIOGRAPHIE 419
I. Corpus 419
A. Corpus principal 419
B. Autres textes des auteurs du corpus 419
1. Romans, contes et nouvelles 419
2. Autobiographies, récits d'enfance 422
3. Essais, articles et textes critiques 423
C. Œuvres littéraires citées dans la thèse 424
II. Sources critiques 425
A. Bibliographie sélective sur chaque auteur 425
1. Patrick Chamoiseau 425
2. William Faulkner 427
3. Gabriel García Márquez 430
4. Zoé Valdés 433
B. Ouvrages et articles critiques de sciences humaines 435
1. Sur la famille 435
2. Sur la Grande Caraïbe 438
3. Autres ouvrages 439
C. Ouvrages et articles de critique littéraire 440

1. Famille et littérature 440

2. Littératures caribéennes et postcoloniales 441

3. Fiction romanesque, littérature générale et comparée 444

INDEX *NOMINUM*..... 447

TABLE DES MATIERES 455

RÉSUMÉ

Transdisciplinaire et transculturel, le motif familial a toujours entretenu des liens étroits avec le genre romanesque. Dans la littérature de la Grande Caraïbe, il fait l'objet de peu d'études critiques alors que l'espace caribéen se présente lui-même comme une famille géographique complexe, douloureusement marquée par la conquête coloniale, l'esclavage et le système de la plantation. Cette thèse se propose de l'aborder dans toute sa polysémie, de la représentation de la famille biologique aux différentes acceptions figurées – famille de substitution, famille de cœur, affiliations spirituelles, etc. – dans un corpus trilingue composé de quatre fictions romanesques caribéennes des XX^{e} et XXI^{e} siècles : *Sartoris* de William Faulkner, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *Texaco* de Patrick Chamoiseau et *La eternidad del instante* de Zoé Valdés. Dans ces quatre romans, la représentation de la famille biologique révèle rapidement son caractère dysfonctionnel : rejetée par les personnages ou fragilisée par les événements, elle semble condamnée au délitement. Cet échec permet à d'autres types de relations d'apparaître ; loin de s'opposer au schéma familial initial, elles invitent à penser d'autres façons de « faire famille ». Ce passage d'une famille à l'autre permet ainsi d'engager une réflexion aussi bien sur la question de l'identité familiale des personnages que sur le rapport qu'entretiennent les romanciers caribéens avec les membres de la généalogie littéraire dans laquelle ils choisissent de se placer.

Mots-clés : famille ; roman ; littératures caribéennes (XX^{e}-XXI^{e} s.) ; études postcoloniales ; Faulkner ; García Márquez ; Chamoiseau ; Valdés.

ABSTRACT

An interdisciplinary and transcultural motif, the study of families has taken root in the genre of the novel. In Caribbean literature, there are but a few studies about the family pattern, despite the fact that the Caribbean area already constitutes a complex geographical family, painfully marked by colonization, slavery and the plantation system. This dissertation aims to study the various meanings of the representation of family, biological but also, figuratively, adoptive family, chosen family, spiritual family, etc. – in a trilingual corpus of texts made of four Caribbean fictional novels from the XXth and XXIst centuries: William Faulkner's *Sartoris*, *Cien años de soledad* by Gabriel García Márquez, Patrick Chamoiseau's *Texaco* and *La eternidad del instante* by Zoé Valdés. Within these four novels, the representation of the biological family soon reveals its dysfunctional dimension: rejected by the characters, fragilized by events, the family seems condemned to being dismembered. The failure allows for other relationships to form; far from being opposed to the way the original family was outlined, these relationships offer other ways to think about how to make a family. The passage from one family to the other allows to reflect upon, on the one hand, the question of familial identity on the part of the characters and, on the other, the relationship that Caribbean fiction writers have with the literary genealogy to which they wish to identify themselves.

Keywords : family, novel ; Caribbean literature (XXth and XXIst centuries.) ; postcolonial studies ; Faulkner ; García Márquez ; Chamoiseau ; Valdés.