



HAL
open science

Culture créole et nationalisme dans les oeuvres d'Earl Lovelace : Earl Lovelace éveilleur des consciences caribéennes par l'art du welto

Lina Marie-Sainte

► **To cite this version:**

Lina Marie-Sainte. Culture créole et nationalisme dans les oeuvres d'Earl Lovelace : Earl Lovelace éveilleur des consciences caribéennes par l'art du welto. Linguistique. Université des Antilles, 2022. Français. NNT : 2022ANTI0906 . tel-04169597

HAL Id: tel-04169597

<https://theses.hal.science/tel-04169597>

Submitted on 24 Jul 2023

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.

Culture créole et nationalisme
trinidadien dans les œuvres
d'Earl Lovelace. Earl Lovelace
éveilleur des consciences
caribéennes par l'art du welto.



Lina MARIE-SAINTE

Directeur de Thèse : Charles SCHEEL

Laboratoire d'accueil : CRILLASH

Université des Antilles



Culture créole et nationalisme trinidadien dans les œuvres d'Earl Lovelace.

Earl Lovelace éveilleur des consciences caribéennes par l'art du welto

***My people have been separated from themselves (...),
now we have people who can and want
to correct the images from within¹.***

¹Myal Erna Brodber citée par GRIFFITH Glyne A., *Deconstruction, imperialism and the West Indian novel*, Kingston, the Press. University of the West Indies, 1996, p. 126.

Composition jury

Mr SCHEEL Charles (Directeur)	Pr. ém. UA
Mr CONFIANT Raphaël	Pr. ém. UA
Mme MOÏSE, Myriam	MCF UA
Mme Nicole OLLIER Nicole	Pr. ém. U. Bordeaux Montaigne
Mme DUBOIN Corinne (Rapportrice)	Pr. U. de La Réunion
BERTIN-ELISABETH Cécile (Rapportrice)	Pr. U. de Limoges

Dédicaces

A mon père Lina MARIE-SAINTE

Marin pêcheur, conteur, toi que la vie n'a pas gâté, mais qui a su et sait toujours communiquer ta joie de vivre, avec dignité et fierté.

A ma mère Yvonne MARIE-SAINTE VINDIC

Tu as su tout mettre en œuvre pour faire de tes enfants et tes petits-enfants des hommes et des femmes honnêtes, dont la réussite te rend fière, quitte à abandonner tes rêves, pour n'être qu'une mère.

À tous les deux, cette thèse vous est dédiée.

Cette thèse est aussi dédiée au **Professeur Yanick TARRIEU** pour avoir insufflé en moi une vision de la caribéanité.

Remerciements

Cette thèse de doctorat n'aurait pas vu le jour sans l'approbation du Professeur Charles Scheel qui m'a accompagnée dans la longue aventure de son élaboration. Je voudrais exprimer ma profonde reconnaissance pour la confiance qu'il m'a accordée, pour son intérêt, son soutien, sa disponibilité et ses suggestions.

Les institutions comme mon laboratoire d'accueil du Crillash, l'Université des Antilles et l'organisme financeur, la CTM, m'ont offert un cadre serein et un soutien pour mener à bien cette thèse.

La disponibilité des enseignants chercheurs de UWI Saint Augustine ne peut être passée sous silence : Geraldine Skeete, Suzan Burke, Gabrielle Hezekiah, Vijay Maharaj, Louis Regis, pour nos échanges sur Trinidad, sur la culture, la littérature, et pour m'avoir permis d'assister à leurs cours et pour m'avoir fourni de précieuses ressources pour l'élaboration de cette thèse.

Pour avancer dans mes recherches, la disponibilité et l'accueil chaleureux des bibliothécaires de la médiathèque du Lamentin, de la bibliothèque Schœlcher de Fort de France, la Bibliothèque Nationale de France à Paris, The Alma Jordan Library de UWI Saint Augustine et la Bibliothèque Universitaire du Campus de Schœlcher ont aussi contribué à la réalisation de ce projet.

Les ami.e.s et les collègues doctorant.e.s pour nos discussions, nos relectures, nos encouragements mutuels, avec qui j'ai partagé des doutes et des moments de joie, ne sont pas oubliés.

Pour finir, je remercie celles et ceux qui m'ont entourée de leurs attentions et de leurs encouragements tout au long de ces années et que j'ai quelque peu délaissés ces derniers mois pour achever cette thèse. Je suis redevable à mon père Lina et ma mère Yvonne pour leur soutien moral, matériel et leur confiance indéfectible, ainsi qu'à mes frères et sœurs : Chantal, Bertrand, Béatrice, Bernabé et Régina, sans oublier Joseph (mon neveu). D'une manière ou d'une autre, ils ont tous participé à cette thèse.

Résumé

Dans une Caraïbe carrefour d'influences diverses et accablée par un passé esclavagiste et colonial, il peut être difficile de trouver un ancrage ferme. Earl Lovelace, homme de lettres trinidadien de renommée mondiale, a créé des œuvres avant tout inspirées par son espace et sa culture natal. La présente étude se penche sur trois de ses romans – *The Dragon can't Dance*, *Salt* et *Is just a Movie* – pour mettre en évidence la représentation de la culture créole et du nationalisme trinidadien par le prisme du welto – mot martiniquais pour l'art du masque, l'art d'avancer masqué – et celui de la carnavalisation.

Il s'agit de montrer en premier lieu que les représentations de la culture créole dans le corpus sont essentiellement centrées sur un espace spatial et temporel dont la pratique la plus emblématique est le carnaval et ses satellites : le steelband et le calypso. Cet encensement est surtout une affirmation à visée décoloniale qui permet la valorisation d'êtres longtemps soumis à l'oppression. La deuxième partie de cette thèse analyse le recours à la carnavalisation par parodie. Elle s'articule autour de trois thématiques : la colonisation, la révolution et deux métiers, et révèle la posture de Lovelace comme éveilleur des consciences par l'art du welto. La dernière partie s'attache d'abord à mettre en exergue la représentation de l'école trinidadienne en tant que facteur d'aliénation, puis s'intéresse à la satire du PNM, avant de conclure par un questionnement sur la charge subversive du personnage du PM, dans lequel il est difficile de ne pas reconnaître la caricature du personnage historique d'Eric Williams. Si le romancier parvient à dévoiler subrepticement les aspirations du nationalisme, sans le faire de manière expressément auctoriale, c'est parce qu'il avance masqué.

L'étude fait apparaître comment l'énergie créatrice du welto – dans ses aspects culturel et littéraire – est à l'œuvre dans les romans du corpus.

Mots clés : roman caribéen – oraliture – posture décoloniale – Earl Lovelace – carnaval – masque – carnavalisation – nationalisme – welto - Trinidad

Abstract

In a Caribbean known as a crossroad of diverse influences, burdened by a colonial and slavery past, finding an anchorage is not simple. Earl Lovelace, a worldwide renowned Trinidadian writer, has created his works by relying above all on his native space and culture. This study shows how in three of his novels – *The Dragon can't Dance*, *Salt* and *Is Just a Movie* – Lovelace represents Creole culture and Trinidadian nationalism through the prism of *welto* – a Martinican word meaning the art of the mask, the art of advancing masked – and the prism of carnivalization.

The first part of the study analyzes how the representations of Creole culture focus on a spatial and temporal space in which the most significant practice is carnival and its satellites: steelband and calypso. Foregrounding such practices has a decolonial purpose in valorizing the lifestyle of people who have long been oppressed. The second part of this thesis aims to highlight how carnivalization operates through parody. Three themes – colonization, revolution, and two jobs – allowed to reveal Lovelace's posture as an awakener of consciences through the art of *welto*. The third part focuses first on Trinidadian schools as an alienating factor, then on the satire of the PNM, and concludes with the subversive representation of the character named the PM, which can hardly not be read as a caricature of the historical figure of Eric Williams. If the novelist thus manages to surreptitiously unmask the aspirations of a certain nationalism, it is through masking his own auctorial stance.

This study shows how the creative energy of *welto* – both in its cultural and literary facets – is at work in the novels of the corpus.

Key words: Caribbean novel – oraliture – decolonial posture – Earl Lovelace – carnival – mask – carnivalization – nationalism – *welto* – Trinidad

CORPUS

Corpus primaire

LOVELACE Earl, *The Dragon can't Dance*, Faber and Faber, 1979.

LOVELACE Earl, *Salt*, London, Faber and Faber, 1996.

LOVELACE Earl, *Is Just a Movie*, Faber and Faber, 2011.

Corpus mineur

LOVELACE Earl, *The Schoolmaster*, London, Heinemann, 1979.

LOVELACE Earl, *Growing in the Dark*, editor Funso Aiyejina, 2003.

Abréviations et nota bene

The Dragon can't Dance : *The Dragon*, DCD

Is Just a Movie : *A Movie*, IJM

Schoolmaster: SCM

Growing in The Dark : GRD

Passage souligné = passage en italique dans le *texte original*.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE	15
PARTIE I. CULTURE CRÉOLE DE TRINIDAD	45
INTRODUCTION	45
CHAPITRE I. APPROCHE SOCIO-HISTORIQUE DU CADRE SPATIO-TEMPOREL : ELEMENTS DYNAMIQUES DE LA CONSTRUCTION DE LA CULTURE CREOLE	57
INTRODUCTION	57
1. MILIEU RURAL	61
1.1. L'ESPACE PLANTATIONNAIRE, « THE WORM OF MY OTHERNESS »	62
1.2. KUMACA, DE LA NATURE IDEALISEE AU DILEMME : COMMENT SE PRESERVER DE LA CIVILISATION ?	66
1.3. CASCADU : DÉCOR RURAL DE SALT ET IS JUST A MOVIE	70
1.3.1. <i>Tableaux de Cascadu, révélateurs de fractures dans Salt</i>	71
1.3.2. <i>Représentations de Cascadu dans Is Just a Movie : de la volonté minimaliste à l'appropriation fantastique</i>	75
2. MILIEU URBAIN	80
2.1. LES STRATEGIES DE DISQUALIFICATION DE LA VILLE.....	81
2.1.1. <i>Déliquescence ostensible de l'héritage colonial de la ville de Port of Spain</i>	82
2.1.2. <i>De la difficulté d'être femmes accomplies à Port of Spain</i>	84
2.1.3. <i>Diego Martin et le « non-lieu » de Port of Spain</i>	86
2.1.4. <i>Éduquer par le contre-discours</i>	87
2.2. LAVENTILLE LE BIDONVILLE PHENOMENAL DE PORT OF SPAIN	90
2.2.1. <i>Présentation épique de Calvary Hill</i>	91
2.2.2. <i>Laventille : lieu de résistance</i>	94
2.2.3. <i>Communauté de femmes de Rouff Street de Laventille, ou glorification de la figure de « famn potomitan »</i>	97
2.2.4. <i>Le voyage initiatique comme révélateur culturel</i>	100
CONCLUSION CHAPITRE I	109
CHAPITRE II. LE CARNAVAL, QUINTESSANCE DE LA CULTURE CREOLE ET DU WELTO	113
INTRODUCTION	113
1. MASQUE DE LA RELIGION DANS THE DRAGON CAN'T DANCE : DECONSTRUCTION, REHABILITATION ET WELTO	122
1.1. SACRALISATION DES FEMMES DE CALVARY HILL ET DESACRALISATION DU SEXE	124
1.1.1. <i>Sacrifice d'une Jeune Vierge au Dieu Carnaval</i>	125
1.1.2. <i>Libertinage sexuel</i>	129
1.2. DETRONER POUR MIEUX INTRONISER.....	131
1.3. LE WELTO DU MASQUE DU DRAGON D'ALDRICK	134
1.3.1. <i>Répondre au manichéisme religieux des Chrétiens</i>	135
1.3.2. <i>Les ancêtres divinisés</i>	137
1.3.3. <i>Le masque du dragon, medium des déités</i>	138
1.3.4. <i>La créolisation ou capacité d'adaptation du masque du dragon</i>	140
2. CARNAVAL, LIEU DE RENCONTRE, LES CONTROVERSES	144
2.1. LA CROISADE MEDIATIQUE DU PASTEUR PRUE CONTRE LE CARNAVAL.....	145
2.2. LA DEFENSE DES VALEURS ETHNIQUES CONTRE LE CARNAVAL	147

2.3.	LA PARTICIPATION INDO-TRINIDADIENNE AU CARNAVAL DE TRINIDAD.....	149
3.	CARNAVAL, LIEU DE RENCONTRE DE LA REALISATION DE SOI.....	151
3.1.	FLORENCE SE DECOUVRE REINE GRACE AU CARNAVAL.....	153
3.1.1.	<i>Le personnage de Florence</i>	153
3.1.2.	<i>Quand un costume vous révèle aux yeux des autres et vous ouvre à vous-même</i>	154
3.1.3.	<i>La découverte de soi au carnaval peut-elle être permanente ?</i>	156
3.2.	LE JOUVAY MORNING DE CLAUDE : TRACE DU CARNAVAL ANCIEN A LA FIGURATION DEMOCRATIQUE.....	158
3.2.1.	<i>Le 'wine', élément subversif du carnaval de Claude</i>	159
3.2.2.	<i>Le rituel de boue de Jouvay</i>	161
3.2.3.	<i>Jouvay Morning, un symbole démocratique ?</i>	163
4.	CARNAVAL, LIEU DE RENCONTRE DES ARTS MUSICAUX TYPIQUEMENT TRINIDADIENS.....	166
4.1.	CARNAVAL, LIEU DE RENCONTRE DU WELTO DU STEELBAND.....	169
4.1.1.	<i>La quête de la note prophétique</i>	170
4.1.2.	<i>Les badjohns, peuple élu du steelband</i>	174
4.1.3.	<i>Fisheye et le ressassement de sa guerre des steelbands</i>	176
4.1.4.	<i>Le steelband, facteur de cohésion sociale et de performance musicale</i>	178
4.2.	CARNAVAL, LIEU DE RENCONTRE DU CALYPSO, DU WELTO ET DE L'ART ORATOIRE MUSICAL.....	180
4.2.1.	<i>Instrumentalisation politique du calypso</i>	181
4.2.2.	<i>Calypso et art du 'double entendre'</i>	184
4.2.3.	<i>Philo, calypsonien-chroniqueur</i>	188
4.2.4.	<i>Instrumentalisation linguistique et autres enjeux dans le calypso</i>	189
	CONCLUSION CHAPITRE II	194
	CONCLUSION – PARTIE I	198
	PARTIE II. CARNAVALISATION PAR LA PARODIE	205
	INTRODUCTION	205
	INTRODUCTION	212
1.	ET SI LA GRANDE EPOPEE COLONIALE N'EN ETAIT PAS UNE !	213
1.1.	DIFFICILE D'ETRE COLONISATEUR.....	214
1.2.	LE MONDE A L'ENVERS : LES LIBRES NE SONT PAS CEUX QUE L'ON CROIT.....	216
1.3.	INEFFICACITE DE L'ESCLAVAGE FACE A LA RESISTANCE.....	217
2.	PARODIE NEO-COLONIALE : CE N'EST PAS JUSTE UN FILM	221
2.1.	FILM ALLEGORIQUE DU NEO-COLONIALISME.....	222
2.2.	COMPLEXE D'INFERIORITE DES ACTEURS DE RENOM.....	226
2.3.	L'AGON, LE TRIBUNAL CARNAVALESQUE.....	229
	CONCLUSION CHAPITRE I – PARTIE II	231
	CHAPITRE II. LES PARODIES DE LA REVOLUTION	232
	INTRODUCTION	232
1.	LA PSEUDO-REVOLUTION DE LA BANDE A FISHEYE, EXPRESSION D'UN MAL-ETRE	234
1.1.	COUVER LA REVOLUTION.....	235
1.2.	PARODIER LE COW-BOY.....	236
1.3.	CEREMONIE DE PROTECTION AVANT L'ENTREE EN ACTION.....	238
1.4.	PARADE CARNAVALESQUE OU REVOLUTIONNAIRE ?.....	239
2.	SONNYBOY, LE REVOLUTIONNAIRE SANS REVOLUTION	244
2.1.	SONNYBOY EN ACTEUR-REVOLUTIONNAIRE.....	245

2.2.	SONNYBOY INSTRUMENTALISE SON ARRESTATION	247
2.3.	DESTABILISATION PARODIQUE DU LECTEUR	248
2.4.	ENFIN L'INSTANT DE GLOIRE !	250
	CONCLUSION CHAPITRE II – PARTIE II	253
	CHAPITRE III. LES PARODIES DES METIERS	254
	INTRODUCTION	254
	1. AUTO-PARODIE DE L'ECRIVAIN OU TENTATION DE SE DEVOILER ?	255
1.1.	JOHN DE JOHN, PERSONNAGE RECURRENT DE L'ECRIVAIN	256
1.2.	ALFORD GEORGE, ECRIVAIN – OU SAVOIR SE MOQUER DE SOI.....	260
	2. LE POLICIER DE CASCADU MENE L'ENQUETE	262
2.1.	CONSTABLE STEPHEN AGUILLERA, UN POLICIER PAS COMME LES AUTRES	263
2.2.	LES PROCEDES PARODIQUES.....	266
	CONCLUSION CHAPITRE III – PARTIE II	268
	CONCLUSION – PARTIE II	270
	PARTIE III. LE NATIONALISME TRINIDADIEN	274
	INTRODUCTION	274
	CHAPITRE I. UNE ECOLE, FACTEUR D'ALIENATION ET DE DECULTURATION	285
	INTRODUCTION	285
	1. L'EDUCATION VERSUS LA CULTURE LOCALE	287
1.1.	LE MAITRE D'ECOLE DE KUMACA, PERSONNIFICATION DE LA COLONISATION.....	287
1.2.	ALFORD GEORGE, OU L'ALIENATION ET LA DECULTURATION A L'ŒUVRE.....	289
1.3.	LA PROBLEMATIQUE DU COLLEGE EXHIBITION EXAMINATION : CONCOURS D'ENTREE AU SECONDAIRE	294
	CONCLUSION CHAPITRE I - PARTIE III	297
	CHAPITRE II. FISHEYE, SATIRISTE DU PNM DANS <i>THE DRAGON CAN'T DANCE</i>	299
	INTRODUCTION	299
	1. IDEALISATION DU NATIONALISME DU PNM	301
1.1.	L'INJUSTICE COLONIALE.....	302
1.2.	L'EFFET RELIGION DU PNM.....	304
1.3.	FORCE DE PERSUASION DU NATIONALISME TRINIDADIEN	306
	CONCLUSION	308
	2. SATIRE DU NATIONALISME DU PNM	308
	INTRODUCTION	308
2.1.	FISHEYE, OBSERVATEUR DISTANT ET IRONIQUE.....	309
2.2.	LE TON POLEMIQUE DE FISHEYE.....	310
2.3.	NARRATION CONTRASTIVE.....	311
2.4.	ADRESSE AU LECTEUR	312
	CONCLUSION	314
	CONCLUSION CHAPITRE II - PARTIE III	315
	CHAPITRE III. CARICATURE DU PM, FIGURE REELLE, FIGURE IMAGINEE	317

1. IDEOLOGIE DU NATIONALISME TRINIDADIEN POUR FORGER LA NATION DE TRINIDAD ET TOBAGO	317
INTRODUCTION	317
1.1. LA RHETORIQUE ANTI-COLONIALE, FERMENT DU NATIONALISME TRINIDADIEN.....	319
1.2. LES UNIVERSITES POPULAIRES DE WOODFORD SQUARE : CONSCIENTISER ET EDUQUER LE PEUPLE.....	322
1.3. BATIR L'UNITE PAR L'APPROPRIATION DE LA CULTURE ET DU TERRITOIRE ET PAR LA CONTRIBUTION DES ARTISTES A L'IDEOLOGIE NATIONALISTE.....	324
1.4. CONSTRUIRE LE NATIONALISME REGIONAL	328
CONCLUSION IDEOLOGIE	329
2. QUELLES RELATIONS ENTRETIENT LE PEUPLE AVEC LE PM ?	330
INTRODUCTION	330
2.1. DE LA RELATION POLITIQUE AU CULTES DE LA PERSONNALITE.....	331
2.2. QUE PENSENT LES PARTISANS DU PM DE SES POUVOIRS SURNATURELS ?	333
2.3. QUE PENSENT LES ADVERSAIRES DU PM DE SES POUVOIRS SURNATURELS ?.....	335
CONCLUSION IDEOLOGIE	337
3. PRATIQUE DU POUVOIR	338
INTRODUCTION	338
3.1. CARICATURE DU PM : UN HOMME ATTACHE AU POUVOIR	339
3.1.1. Le PM : que cache son extraordinaire longévité ?	339
3.1.2. Le PM : de la solitude du pouvoir à l'autocrate	340
3.1.3. Le PM : des intrigues politiciennes pour se maintenir au pouvoir	341
3.1.4. Le PM : le cynisme d'un personnage	344
3.2. LE NATIONALISME DU PM A L'EPREUVE DU POUVOIR	345
3.3. LE REVIREMENT IDEOLOGIQUE DU PM	350
3.3.1. Accepter le libéralisme et ses conséquences	350
3.3.2. Accepter la pluralité culturelle et l'ethnicité.....	353
CONCLUSION CHAPITRE III – PARTIE III.....	358
CONCLUSION – PARTIE III.....	360
CONCLUSION GENERALE	364
BIBLIOGRAPHIE	380
ANNEXES.....	398

INTRODUCTION GENERALE

*Tout écrit possède un sens, même si
ce sens est fort loin de celui que l'auteur
avait rêvé d'y mettre²*

Ce travail de recherche est centré sur trois œuvres romanesques de l'auteur trinitadien Earl Lovelace, publiées sur une trentaine d'années entre 1979 et 2011 : *The Dragon can't Dance*, *Salt* et *Is Just a Movie*. L'écrivain, pour qui l'ancrage culturel et territorial est viscéral, adopte une démarche d'éveilleur des consciences en diffusant des messages – plus ou moins masqués – dans ses romans.

La plupart des personnages lovelaciens sont issus de milieux défavorisés, et sont repoussés dans la marge. Pourtant, l'écrivain les magnifie et les revalorise. Il met en avant l'ingéniosité, l'inventivité et la création de tout un peuple. Ses romans s'ancrent dans la réalité sociale et culturelle de son pays. Par son œuvre, il participe à une déconstruction du discours colonial qui a longtemps marqué sa patrie. Pourtant, il n'est pas dans une démarche dialectique, purement anti-colonialiste. Il narre l'authenticité et le réel trinitadien et, ce faisant, participe à un recentrage de l'être caribéen opprimé. Le romancier développe un style tout particulier, ni doudouiste, ni mimétique, mais résolument caribéen, en s'appropriant l'oralité de la culture de son pays.

Pour lui, l'acte d'émancipation du Trinitadien passe par une acceptation culturelle et territoriale, et non dans l'action politique proposée par le nationalisme trinitadien. Ce positionnement de l'auteur est reflété dans le titre du présent travail de recherche : la culture créole et le nationalisme dans les œuvres d'Earl Lovelace ; Earl Lovelace, éveilleur des consciences caribéennes par l'art du welto. Certes, les études de l'œuvre de ce romancier abondent, tant à l'intérieur de Trinidad qu'à l'extérieur, mais le dernier roman du corpus, publié il a une dizaine d'années seulement, a été très peu étudié et la tension entre les deux thèmes principaux est abordée sous d'autres angles. Toutefois, l'aspect innovant de cette thèse repose dans l'introduction du « welto », que nous définissons comme l'art du masque.

² Jean-Paul Sartre, présentation revue *Les Temps Modernes*, octobre 1945, p13

Notions

La carnavalisation

Notre étude des trois romans d'Earl Lovelace se fonde sur deux notions clés : la carnavalisation et le welto. Le choix de la carnavalisation est induit par le thème de la culture créole, que l'auteur représente essentiellement par le carnaval. Celui de Trinidad, qui compte parmi les plus connus au monde, concentre les principales caractéristiques de cette culture. Sa forme textualisée fournit l'opportunité de saisir le concept de carnavalisation, théorisé par Bakhtine en littérature, après son étude des fêtes populaires de type carnavalesque dans la culture européenne. Or, le carnaval a des aspects et des effets subversifs, difficilement compatibles avec le sérieux des cultures « officielles ». Dans l'espace spatio-temporel du carnaval, la vérité absolue, immuable, et imposée par les instances officielles, est remise en cause. Le carnaval est le lieu de transgression le plus représentatif, dans lequel la fonction critique de la satire sociale peut s'exprimer sans crainte de représailles. De façon symbolique, le peuple renverse les hiérarchies et les institutions lors de ces fêtes. Pour Bakhtine, le carnaval exprime l'authenticité et le caractère révolutionnaire des cultures populaires par son pouvoir régénérateur et subversif. Le langage carnavalesque, langage du peuple, se libère sur la place publique – les rues des villes, la place du marché. Pour Bakhtine, sa présence est effective aussi dans des textes littéraires. Il nomme donc « carnavalisation », « *l'influence déterminante du carnaval sur la littérature* »³.

Il soutient « *le rôle déterminant du carnaval pour la littérature, bien que le carnaval en soi n'est pas un phénomène littéraire* »⁴. Le carnaval se manifeste par la textualisation : « *une certaine transposition en image artistique du langage littéraire* »⁵, c'est-à-dire une transposition en texte d'autres formes sensorielles. La satire, la parodie, l'excentricité, le grotesque et l'inversion des rôles, le monde à l'envers, présent dans les fêtes carnavalesques, se transposent dans la littérature par un ensemble de procédés d'écriture : « *C'est cette transposition du carnaval dans la littérature, que nous*

³Michail Bakhtine, Isabelle Kolitcheff et Julia Kristeva, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, p. 169.

⁴Michail Bakhtine, Isabelle Kolitcheff et Julia Kristeva, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, p.169.

⁵*Ibidem*, p.169.

appelons carnavalisation »⁶.

Bakhtine a abordé le sujet de la carnavalisation en littérature dans deux de ces essais : *Problèmes de la poétique de Dostoïevski et Rabelais et son monde*⁷. Il illustre sa théorie en s'intéressant aux écrits de deux romanciers, l'un Russe, son compatriote Dostoïevski, et l'autre français, Rabelais. Ce dernier appartient au mouvement de la Renaissance française. Le Français utilise la satire de type Ménippéenne⁸ du Moyen Âge dans ses écrits. Son burlesque décalé – le '*réalisme grotesque*' – comme le nomme Bakhtine, genre carnavalesque complexe, fut très controversé à son époque. Dans *La poétique de Dostoïevski*, il définit quatre catégories essentielles au carnaval : la première est le *contact libre et familier* des personnes, la deuxième l'*excentricité*, la troisième les *mésalliances*, et la dernière la *profanation*. Dans la vie de tous les jours, les séparations sociales demeurent importantes. Lors du carnaval, les échanges humains sont libres et informels, procurant ainsi un sentiment d'égalité et une absence de peur, pour cette première catégorie. La deuxième favorise la créativité en forçant certains traits par la parodie, le déguisement, ou le masque assurant un sentiment de liberté. Dans la troisième, on retrouve le monde à l'envers et l'ambivalence. La quatrième contient la profanation des institutions et de la hiérarchie. Ces catégories contiennent des signifiants comme le rire, le grotesque, la mort et son corollaire la vie – ou le renouveau –, la satire, l'absence de peur, la folie, l'absence de hiérarchie, le masque, l'ambivalence, le langage trivial, les symboles et le monde à l'envers. Néanmoins, vouloir attribuer l'un de ces signifiants à une catégorie spécifique s'avère difficile.

Bakhtine met en exergue quatre de ces signifiants : le rire, la parodie, l'ambivalence et le grotesque. Bakhtine affirme que le rire carnavalesque était une composante essentielle des cultures populaires européennes. Le rire du carnaval, rire franc, avait un rôle libérateur, et procurait un sentiment de gaieté collectif qui avait pour cible les institutions aussi bien politiques que religieuses et aidait à surmonter la peur. La peur constituait un élément important dans les sociétés médiévales et était instrumentalisée par les autorités : « *le rôle énorme que joue la peur cosmique – peur de tout ce qui est*

⁶*Ibidem*, p.169.

⁷ Michail Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1978, 471 p. (« Collection tel », 70).

⁸Définition de la satire Ménippéenne : « *allégorie politico-satirique* » « où l'on voit percer les allusions contemporaines à travers le voile d'une mythologie d'emprunt » – extrait de Martial Martin, « Satyres ménippées et *satyrice* : de la satire narrative au roman à clés (1580-1630) », *Littératures classiques*, N° 54, 2004, p. 103, p.3.

incommensurablement grand et fort »⁹. L'espace carnavalesque vient libérer les peurs : « *les créations populaires qui exprimaient ce combat se forgeait une autoconscience véritablement humaine, affranchie de toute peur* »¹⁰. Bakhtine soutient ainsi que la liberté n'est possible que dans un monde sans peur. La bonne humeur du carnaval découle du double, du travestissement, du déguisement, de la parodie, des imitations, de la dérision, de l'humour... Ce rire favorisait la cohésion de groupe et présentait une forme de défense contre l'opresseur. Adriano Alves Fiore et Miguel Luiz Contani illustrent cette conception du rire communautaire en citant Pinheiro :

The laugh exists when it concerns us. And the laugh is all the more interesting because it is in us, upon our referring to something familiar, e.g., Brazilian jokes about the Portuguese; jokes about Finns or Greenlanders aren't quite as funny. Melodrama balances the laugh with drama as the lyric with the tragic [...] All humor or all laughter is "bitextual" and more complex than the serious. Seriousness is the affirmation of the same.¹¹

Adversaire du ton sérieux, le rire carnavalesque – arme du peuple – se moquait des institutions et de la hiérarchie. Bakhtine étudie le lien entre carnaval et le rire dans la littérature médiévale. Il met en exergue sa subversivité, où s'opposent le rire et le sérieux, la mort et le renouveau.

La parodie, pratique artistique, consiste à imiter un modèle considéré noble pour le rabaisser. M.-Pierrette Malcuzyński, dans son étude : « *Parodie et carnavalisation : l'exemple de Hubert Aquin* », remarque que : « *la parodie désigne en effet l'un des types de transformation qui s'opère entre le modèle (parodié) et l'anti-modèle (parodiant)* »¹². Dans le monde carnavalesque, la parodie s'attaque surtout aux institutions religieuses. D'une manière générale les parodies sont parcellaires, seule une partie d'une œuvre est parodiée : « *La parodie était inhérente à la perception carnavalesque du monde. Elle créait un double détronisant ; (...) De là son ambivalence. (...) Toute chose a sa parodie, (...), car tout renaît et se renouvelle à travers la mort* »¹³. L'ambivalence établit

⁹Michail Bakhtine, traduit par Andrée Robel, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Reprod, Paris, Gallimard, 1970, 471 p, p.333.

¹⁰*Ibidem*, p. 333.

¹¹Adriano Alves Fiore et Miguel Luiz Contani, « Argumentative Elements of Bakhtinian Carnivalization in the Iconography of Heavy Metal », *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, vol. 9 / 1, juillet 2014, p. 35-52, p. 9.

¹²M.-Pierrette Malcuzyński, « Parodie et carnavalisation : l'exemple de Hubert Aquin », *Études littéraires*, vol. 19 / 1, 1986, p. 49-57, p. 51.

¹³Michail Bakhtine, Isabelle Kolitcheff et Julia Kristeva, *op. cit*, p. 175.

un rapport dialogique entre deux pôles opposés pour les niveler. Dans l'ambivalence bakhtinienne, les éléments antagonistes s'accordent. Le couronnement et le découronnement de l'idiote en roi du carnaval, participe aussi de cette ambivalence, de ce monde à l'envers. L'ambivalence entretient l'équivoque, il n'y a pas qu'une seule explication, une seule et unique vérité comme dans la mono-logique de la pensée unique, mais une pluralité d'interprétations qui aboutit au dialogisme. L'ambivalence est : « *la recherche constante d'un double sens, du sens caché derrière les banales évidences de la vie* »¹⁴. L'usage des symboles participe aussi à l'ambivalence. Un cryptage par signe induit ainsi un décryptage de l'ordre du subjectif.

Dans l'espace carnavalesque, Bakhtine prend en compte les besoins vitaux tels que : manger, boire, déféquer, copuler qu'il transpose en littérature par le concept de grotesque réaliste ou encore de corps grotesque. Le corps dans le réalisme grotesque est en rupture avec les images véhiculées par les institutions, créant ainsi une tension entre la tradition populaire, notamment le carnaval, et l'élite. Le grotesque réaliste se caractérise par un abaissement du corps et tire vers le bas tout ce qui est haut et noble. Il affirme la corporalité¹⁵ et la matérialité de l'être humain. Ainsi, la vision du corps grotesque bakhtinien est celle d'un : « *corps en mouvement* »¹⁶ qui assouvit ses besoins. Textuellement, le grotesque réaliste met en scène des récits grivois, ou scatologiques¹⁷. Les banquets nombreux, dans les œuvres de Rabelais, sous-tendent ce réalisme grotesque.

La carnavalisation, plus couramment nommée le carnavalesque, témoigne du carnaval dans les écrits. Comme le carnaval, elle porte aussi des formes de résistance et de contestation. Bakhtine soutient que la carnavalisation, avec son pathos de changement et de renouvellement, permet aux écrivains de pénétrer dans les couches les plus profondes de l'homme et des relations humaines, comme il a pu le montrer pour l'œuvre de Dostoïevski. Le carnaval transposé à la littérature devient un puissant subversif de

¹⁴ *Ibidem*, p. 175.

¹⁵ « La corporalité représente, au sens strict, le substrat substantiel de l'ensemble psychophysique de l'individu vivant : le « corps-sujet ». La corporalité - le « corps-objet » - englobe les qualités anatomiques et physiologiques qui se manifestent dans les fonctions anatomo-biologiques vitales. Elle implique les caractéristiques typologiques et constitutionnelles qui déterminent l'existence physique de l'individu », in Veldman, Frans. « 4. La corporalité-de-représentation », *Haptonomie. Science de l'affectivité*, sous la direction de Veldman Frans. Presses Universitaires de France, 2007, pp. 173-217

¹⁶ Michail Bakhtine, traduit par Andrée Robel, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Reprod, Paris, Gallimard, 1970, 471 p, p.315.

¹⁷ Les romans comportent certaines scènes grivoises, mais pas scatologiques.

l'ordre établi : « *La carnavalisation aida constamment au renversement des cloisons entre les genres entre les systèmes idéologiques fermés, entre les styles, etc.(...) comblait les distances, anéantissait les oppositions. C'est sa fonction essentielle dans l'histoire de la littérature* »¹⁸ .

Cette théorie de carnavalisation de la littérature en elle-même demeure incontestable et propose un concept très fécond, non seulement en littérature, mais dans les arts en général : musique, cinéma, arts plastiques... Cependant, la plupart des critiques réfutent l'affirmation du théoricien à propos de la prise de pouvoir du peuple au carnaval. L'enthousiasme de Bakhtine est relativisé. Certains, comme Terry Eagleton, rejettent la supposée liberté arrachée par le peuple au moment du carnaval, car les institutions autorisent cette fête : "*The very fact of granting permission to license should be perceived as an act of exercise, and not abdication, of control*"¹⁹. Il ajoute : "*carnival, after all, is a licensed affair in every sense, a permissible rupture of the hegemony*". Lindahl rejoint Eagleton dans ses allégations et remarque que :

en mettant l'accent sur la liberté (Bakhtine)... déforme la nature du jeu » ; « la licence relative a en effet été étendue aux classes inférieures pendant le carnaval..., la liberté absolue, non gouvernée n'était pas.²⁰

Dans le même registre, Cora Gaebel²¹ cite Maria Isaura Pereira de Queiroz et Roberto DaMatta qui montrent le contrôle des autorités sur le carnaval de Rio de Janeiro

Plus qu'une attitude philosophique ou qu'une réelle posture littéraire, la carnavalisation diffuse l'effusion de l'esprit carnavalesque dans les œuvres artistiques – qu'elles soient littéraires, cinématographiques, picturales ou musicales. Elle représente un domaine fertile pour les Études postcoloniales qui y trouvent un vecteur de déconstruction de l'hégémonie eurocentriste, grâce à sa fonction de critique sociale. Cette fonction se révèle comme un véritable catalyseur, ferment de changement. Elle permet une décolonisation mentale. Le monde à l'envers dans l'espace postcolonial, littéraire en

¹⁸Michail Bakhtine, Isabelle Kolitcheff et Julia Kristeva, *op. cit.*, p.183.

¹⁹Terry Eagleton, *Walter Benjamin or towards a revolutionary criticism*, Reprint of the 1981 edition, London, Verso, 2009, 187 p, p.138.

²⁰*Ibidem*.

²¹Cora Gaebel, Special issue of *the Journal of Festive Studies* on "The Politics of Carnival", mars 2019. <https://networks.h-net.org/node/73374/announcements/3636582/cfp-special-issue-journal-festive-studies-politics-carnival>

particulier, se révèle par le refus des codes imposés par les canons littéraires occidentaux, ou par leurs détournements afin de les rendre caducs par la carnavalisation, pour ainsi se (re)trouver, s'affirmer et se (re)construire. Pour l'étude des œuvres d'Earl Lovelace, les quatre catégories et quelques signifiants de Bakhtine seront pris en compte. Dans cette étude, la carnavalisation se révèle par les récits parodiques, satiriques et caricaturaux en plus de la représentation du carnaval de Trinidad, dans les romans.

La notion d'ambivalence de la carnavalisation coïncide avec la dualité du welto : le « ou wè ou pa we ». La carnavalisation concorde aussi au welto par son rire moqueur, son ambivalence, sa parodie.

Le welto

'*Ou wé, ou pa wé* ', '*ou welto*.' Le welto est un jeu de type bonneteau où le bonneteur manipule trois éléments en disant « *ou wé, ou pa wé* » et « *ou welto* » quand vous perdez. En créole martiniquais, le welto signifie un tour de passe-passe, un double jeu. Des chercheurs martiniquais s'approprient le terme pour désigner de manière métaphorique l'adaptation psychique des Africains mis en esclavage et de leurs descendants. L'esprit de l'Afrique réclame les siens. Ils répondent par des stratagèmes, des persona, des masques pour rendre visible l'interdit, par l'art du welto.

Nous définissons le welto comme l'art du masque, l'art d'avancer masqué. L'antiphrase '*ou wé, ou pa wé*' – traduite littéralement en français, n'en véhicule pas le sens profond. Ainsi, nous proposons la traduction suivante : « *Tu penses avoir vu, mais il n'en est rien !* », plus proche de la notion de jeu, de masque et de dissimulation, tout cela à la fois. Le welto n'est pas une fuite ou un acte de marronnage au sens propre, mais un art de faire croire que l'on capitule en utilisant le détour, le masque. Ceux restés sur la plantation font preuve de résilience, ils deviennent des créateurs de culture, de la culture créole. La survie devient résistance. Cette disposition psychique semble perdurer dans le quotidien des descendants des esclavagisés.

- **L'espace et le temps du welto**

L'espace du welto concerne les lieux où les Africains ont été mis en servitude, et plus particulièrement l'Amérique. On serait tenté de croire que le welto disparaît avec la fin

de l'esclavage et de la colonisation, mais il n'en est rien.

Le welto, le 'ou wé ou pa wèy', se conçoit comme une adaptation mentale des Africains esclavagisés. Pour faire vivre leurs pratiques africaines, ils ont dû les masquer dans d'autres pratiques pour répondre ainsi aux pressions de la société esclavagiste déshumanisante. La fin de l'esclavage ne signifie pas pour autant la fin de l'oppression. Les descendants des Africains esclavagisés perpétuent cet état d'esprit. À la Martinique de nos jours, un certain nombre de personnes âgées ont un nom usuel différent de celui inscrit à l'État civil. Il fallait masquer, cacher ce nom administratif, non pas de l'autorité oppressive, mais à son entourage que l'on jugeait malveillant. De nos jours, on pourrait penser que cette mentalité aurait disparu dans notre monde occidental très permissif, mais là où il y a eu oppression et coercition, cette mentalité survit. Le chanteur de rap Jay'z, mari de Beyonce, dans *The Empire State of Mind* répond à son adversaire et détracteur en chantant²². Il faut être un initié pour décoder les paroles de *The Empire State of Mind*. Quand Jay'z parle de son basketteur préféré, Dwayne Wade, c'est pour se vanter de payer son kilo de cocaïne seulement 3000 dollars alors que son adversaire JEEZY se flatte de payer 23000 dollars le sien. 23 est le numéro de T-Shirt de Lebron et 3 celui de Dwayne Wade.²³ Jay'z fait ses allégations à la manière du trickster, du futé, se glorifiant de mieux s'en sortir que les autres, puisqu'il habite Tribeca et côtoie des stars. *The Empire State of mind* de Jay'z exemplifie le welto qui est toujours à l'œuvre et montre son étendue.

- **Le welto, une adaptation psychique**

En psychologie, cette adaptation mentale d'un individu à la société que nous nommons welto se conceptualise par la *persona*. Selon Alain Delaunay, « *la persona est le masque que tout individu porte pour répondre aux exigences de la vie en société. La persona donne à tout sujet social une triple possibilité de jeu : 'apparaître sous tel ou tel jour', 'se cacher derrière tel ou tel masque', 'se construire un visage et un comportement pour s'en faire un rempart'. Nous prenons un visage de circonstance,*

²²Cette pratique de duel en chanson est très répandue dans la Caraïbe. En Martinique, les groupes musicaux locaux dans les années 60-70 réglait leurs comptes en chanson. À Trinidad, les *calypso wars* véhiculaient la même idéologie.

²³Peter Freese, "Jay-Z and Alicia Keys, Empire State of Mind" in *Lied und populäre Kultur - Song and Popular Culture*, Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg 56, Jahrgang - 2011.

nous jouons un rôle social, (...) autant d'effets de cette fonction psychique que la persona recouvre »²⁴.

Cette notion d'adaptation psychique comme « rempart » contre la société est soutenue par Ina Césaire dans son étude du conte antillais : *“C'est l'espace mental de l'homme, l'espace de sa liberté (...) armes non contondantes utilisées contre l'exploitation qui permet l'évasion”*²⁵. Le *'ou wé ou pa wèy'* est considéré par l'ethnologue martiniquaise comme un moyen de se préserver : *« C'est l'ultime procédé qui, en situation coloniale, permet à la fois la survie du moqueur et la déconfiture du moqué”*²⁶. Ainsi, l'image du Compère Lapin de conteur antillais resurgit. Par son habileté, il parvient toujours à ses fins et laisse ses opposants dans de bien tristes états. Avec Compère Lapin, le conteur formatait son auditoire à la mentalité du welto. L'ethnologue Ina Césaire reconnaît aussi cette nécessité de masquer, *« de jouer un rôle comme une dernière tentative »*²⁷, un effort ultime pour prouver son humanité, comme être pensant et porteur de culture. Cependant, définir cette posture comme de la ruse dénote une attitude de censeur, de moralisateur qui amène un étiolement de l'esprit welto.

À la suite d'Étienne Jean-Baptiste, Vaïty, ethnomusicologue martiniquaise, présente le welto dans sa thèse comme une modification phonologique : *« le mot wèlto serait un glissement linguistique de wòlto qui viendrait de bolto. (...) On peut aisément faire le rapprochement avec wòl signifiant faire semblant dans la langue créole martiniquaise »*²⁸. Elle caractérise le welto de *« faux-semblant »*²⁹. Elle reconnaît le welto comme un : *« principe du masque et du détour. La position de dominé de l'esclave a forgé des comportements au sein de la société martiniquaise, qui utilise des artifices pour dissimuler le réel »*³⁰. Elle conçoit aussi le welto comme une forme d'abstraction : *« Ce degré d'abstraction du Wèlto »*³¹. Étienne Jean-Baptiste, ethnomusicologue et militant culturel, explique le welto en tant qu'adaptation

²⁴Alain DELAUNAY, « PERSONA », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 avril 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/persona>

²⁵Ina Césaire, *La Faim, la ruse, la révolte*, Service des musées régionaux, Fort-de-France, Collection Connaissance du Patrimoine du Musée Régionale D'Histoire et d'Ethnographie, 2005, p37.

²⁶*Ibidem*.

²⁷*Ibidem*.

²⁸*Ibidem*, p.56.

²⁹*Ibidem*, p.56.

³⁰*Ibidem*, p.56.

³¹Simone Vaïty, « La question de la modernité dans l'art bèlè martiniquais », thèse soutenue en 2016 à l'université des Antilles, p. 230.

psychique : « *en situation coercitive, on fonctionne par le masque* »³². Ce masque, il l'a transposé en musique. À la fin des années 1980 avec son groupe *Bèlè Nou*, il a publié un album dans lequel il remplaçait les instruments traditions du bèlè et/ou y associait des instruments modernes. Il parle alors de « gamme welto » pour cette création musicale. Le choix de définition du welto comme le faire-semblant, ou faux-semblant, à l'instar d'Ina Césaire, véhicule aussi une connotation négative. Balandier explique dans son essai : *Le détour : pouvoir et modernité*³³, à propos de la ruse, forme de détour, est considérée comme une stratégie ou encore un stratagème quand il s'agit des puissances de ce monde. Ainsi cette connotation négative semble avant tout jugement de valeur du pouvoir dominant.

Contre ces deux acceptions, portant involontairement une critique négative, se positionne le romancier et essayiste martiniquais Patrick Chamoiseau. Il rejette cette vision moralisante du welto en prenant appui sur la stratégie du Détour de Glissant. Pour ce dernier le détour est un camouflage : *la pratique du Détour (...) est le recours ultime d'une population dont la domination par un Autre est occultée: il faut aller chercher ailleurs (...) le meilleur des camouflages, (...) n'est pas directement visible*.³⁴ Chamoiseau propose une lecture du détour en y incluant le welto :

Le Détour (càd l'acceptation dans le refus, et le refus dans l'acceptation) « n'est pas une hypocrisie ou une fourberie de l'esclave vis-à-vis de son maître. C'est une manière d'être (ou de ne pas être) qui introduit de la complexité en toutes choses, avec une part dynamique toujours visible et une part invisible tout aussi dynamique, un « ou wè'y » ou « pa wè'y » comme dans le jeu welto ». ³⁵

Chamoiseau, lui, réfute le jugement moral perçu dans le welto par certains. Le welto se conçoit comme une adaptation psychique connue des neurosciences. Des chercheurs martiniquais l'ont déjà prise en compte dans leurs travaux de recherches.

- **Dualité et masque du welto**

³² Au cours d'un entretien, le 19 septembre 2018.

³³ Georges Balandier, *Le détour : pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985.

³⁴ ³⁴Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981 (« Folio », 313), p. 31.

³⁵Patrick Chamoiseau, « L'esclavage : quelle influence sur notre poétique ? » in *L'esclavage: quel impact sur la psychologie des populations?*, eds. Aimé Charles Nicolas et Benjamin P. Bowser, Paris, Éditions Idem, 2018, 557 p., (« Collection Campus essais »), p. 449.

Dualité et masque sont des conceptions intrinsèques au welto. Le masque aussi s'appréhende dans sa double dimension, puisqu'il donne à voir et cache à la fois, comme le souligne Patrick Chamoiseau par le « visible » et « l'invisible ». Les deux faces d'un même objet divergent selon le point de vue où l'on se place, et peuvent générer deux conceptions différentes. C'est aussi une des dimensions du welto.

Le welto s'interprète, non pas comme une ruse, acte volontaire "*de tromper son monde*", mais plutôt comme une volonté de donner vie à son monde, sa culture, se donner vie, la vie. Dès lors, le welto est une ouverture d'un univers des possibles là où il semble y avoir l'anéantissement, le vide, la mort psychique. Il devient une manière de penser et d'agir sur le monde.

Le masque-objet comporte sa part d'ombre et de mystère, soulignant ainsi sa dualité. Le masque voile le visage, la personne reste dans l'ombre et garde un mystère sur sa personnalité³⁶. Il fait apparaître une autre entité et donne une certaine liberté, une licence au porteur du masque. Ainsi s'opère la capacité de résilience des esclavagisés, leur capacité à se reconstituer après le déracinement de la terre mère : l'Afrique. Le masque mental devient liberté, instrument de résistance en masquant la vie sur la plantation, même si celle-ci demeure un monde cruel, car espace de non-liberté physique. La survie n'est pas un conditionnement à une mort annoncée, mais un voile, un masque sur cette vie imposée. Les Africains mis en esclavage n'ont pas accepté passivement leur sort. Le choix radical du marronnage était difficile surtout dans les îles des Petites Antilles où l'espace exigu faisait que l'esclave en fuite était vite rattrapé. Alors, le petit marronnage s'est mis en place.

D'après Alexandra Roch, dans sa thèse sur *Le Marronnage dans la littérature caribéenne*, le petit marronnage : « *correspond à une attitude nuisible ou une fuite de courte durée hors de la plantation qui déstabilise le système esclavagiste sans le compromettre* »³⁷. Le petit marronnage consiste en une série d'actes pouvant nuire à la bonne marche de l'habitation, mais l'acteur doit emprunter des détours, le masque du welto, le 'ou wè ou pa wè' pour ne pas être attrapé. À propos du Détour, Glissant explique que « *la domination (...) fournit elle-même des modèles de résistance à la mainmise qu'elle-même met en œuvre, court-circuitant ainsi la résistance tout en la*

³⁶ Gisèle Suranyi, « Le masque énigmatique dans La Comédie humaine », Thèse, Université Paris-Sorbonne, novembre 2006.

³⁷Alexandra Roch, *Le marronnage dans la littérature caribéenne*, Paris, L'Harmattan, 2017, 325 p., (« Critiques littéraires »), p. 53.

favorisant »³⁸. Le welto permet à l'esclave d'être acteur de sa propre vie et non pas d'accepter pleinement les exactions de l'opresseur. Et pour cela il faut une dose d'imagination, de créativité, d'inventivité, d'effet de surprise, de jeu pour trouver un équilibre entre apparence et réalité. Le welto se révèle être une énergie créatrice, car elle requiert un savoir-faire, un savoir-être dans sa mise-en-œuvre.

Le propre du masque est d'être double et de permettre de naviguer entre deux mondes où le porteur mène une double vie, celle du masque et la sienne. Avec la posture du welto, l'Africain mis en esclavage s'ingénie à rendre visible l'interdit par une espèce de brouillage, de mystification qui est à la fois inclusion et exclusion comme pour mieux narguer l'opresseur. Mystification, car il y a bien mystère pour ceux qui n'appréhendent pas le sens, les codes, dont ils sont d'emblée exclus. Alors que l'élucidation est évidente pour ceux qui font partie du groupe³⁹. Le masque par le welto devient signe, car élément mis à la place d'un autre pour signifier, il faut être initié pour décoder le signe.

Le masque en tant qu'art de paraître « *désubstantialise* », affirme Gisèle Suranyi dans sa thèse sur les personnages et le masque⁴⁰. Cette désubstantialisation du porteur du masque laisserait à penser que les pratiquants du welto n'auraient pas d'identité propre. Le welto ne serait-il pas plutôt affirmation identitaire ? L'identité que cherche à annihiler le dominant se manifeste par ce moyen d'expression qu'est l'art du welto. Ainsi pouvons-nous affirmer que le masque « *révèle plus qu'il ne dissimule* »⁴¹. Cette révélation par le welto, c'est bien sûr l'Afrique. Dans la Caraïbe, la culture africaine se lie sous la contrainte et fusionne avec d'autres cultures pour donner la culture créole. C'est dans ce processus de créolisation – signe de vitalité, de résistance et de survie – que le welto se déploie.

L'art du welto, un art du masque, n'est pas une ruse, mais le moyen d'avancer masqué, de maintenir son identité dans un système coercitif. Cette capacité de résilience engendre une énergie créatrice qui donne naissance à la culture créole. Elle crée un système d'inclusion/exclusion par le signe. Le welto n'est pas anéantissement, mais affirmation identitaire.

³⁸Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981 (« Folio », 313), p. 29.

³⁹Par exemple il faut faire partie de la communauté des danseurs de Haute Taille par comprendre que « *les pas de virtuosité des hommes sont aussi une signature* », selon David Khatile : *Métissages : chercher, penser, créer, façonner et dire la culture* : colloque international, du 4 au 6 juin 2018. Université des Antilles

⁴⁰Gisèle Suranyi, (novembre 2006).

⁴¹Gisèle Suranyi, (novembre 2006).

Brève notice biographique et bibliographique d'Earl Lovelace

Earl Lovelace naît en 1935 dans la bourgade de Toco à l'extrême Est de Trinidad, entre mer et montagne. Il grandit à Tobago, élevé par son grand-père baptiste qui dénigre la culture de son pays. Adolescent, il a sa première initiation à la culture de Trinidad en assistant à une cérémonie des *Shouter Baptists* avec sa mère. Jeune adulte, très impliqué culturellement et socialement, il travaille au journal *Trinidad Express*, puis il exerce le métier de garde forestier avant de revenir au journalisme. Dans sa fonction de garde forestier, il découvre l'arrière-pays de Trinidad et sa culture. Il réside dans divers lieux : de la ville de Port of Spain au milieu rural et à Tobago. Il demeure longtemps à Matura, ce qui lui vaut d'être surnommé le « romancier de Matura » par les Trinidiens.

Earl Lovelace est propulsé romancier en gagnant le premier prix d'un concours national pour son roman *While the God are Falling* en 1965. Il se démarque de ses prédécesseurs par son refus de l'émigration. Il enseigne la littérature et la création littéraire au campus de St-Augustine de la University of the West Indies, entre 1977 et 1987. Par la suite il fait plusieurs séjours comme écrivain ou professeur invité de par le monde.

Sa notoriété repose sur sa capacité à traduire l'authenticité et le réel trinidadien, en s'appuyant sur l'oralité de sa culture. Il gagne de nombreux prix pour son œuvre : le B.P. Independence award en 1965, le Pegasus Literary award en 1966, une Guggenheim fellowship en 1980, le Commonwealth Writers' prize en 1997 pour *Salt* et, pour son dernier roman, *Is Just a Movie*, le OCM Bocas Prize for Caribbean Literature en 2012. Auteur, prolifique, il est aussi bien dramaturge, romancier, journaliste que scénariste. Son œuvre couvre une large variété d'écrits : des livres pour la jeunesse ; des nouvelles, comme le recueil *A Brief Conversion and Other Stories*⁴² de 1988; des pièces de théâtre (*Jestina's Calypso and Other* de 1984, *The New Hardware Store* de 1984 et une mise en scène de *The Dragon can't Dance* en 1990) ; des essais divers regroupés par Funso Aiyejina en 2003 dans *Growing in the Dark* ; et des romans : *While Gods Are Falling* (1965), *The Schoolmaster* (1968), onze ans plus tard *The Dragon Can't Dance* (1979), *The Wine of Astonishment* (1982), *Salt* (1996) et, enfin, *Is Just a Movie* (2012). Son œuvre lui vaut une renommée mondiale grâce aux traductions en diverses langues. Le

⁴²Le romancier affirme que la nouvelle du *Fire Eater* inclut dans *A Brief Conversion* caractérise le mieux sa démarche d'écrivain.

plus célèbre de ses romans reste indéniablement *The Dragon can't Dance* (publié en français sous le titre *La Danse du dragon* en 1999).

Corpus primaire

Au vu de l'importance et de la diversité de l'œuvre d'Earl Lovelace, notre corpus ne peut intégrer sa bibliographie complète. Pour le corpus primaire de la présente étude, nous avons sélectionné trois romans majeurs : *The Dragon can't Dance*, *Salt* et *Is Just a Movie*. Nous les avons choisis, pour leur lien direct avec notre thématique de la culture créole, du carnaval, et du nationalisme trinitadien.

The Dragon can't Dance, considéré comme l'archétype du roman de carnaval, raconte l'histoire des gens de Calvary Hill – ou Morne Calvaire. Le lecteur entre dans l'univers du carnaval de Trinidad par le biais de tableaux centrés sur des personnages qui préparent le carnaval. Le plus atypique de ces personnages, Aldrick, ne vit que pour et par le carnaval. Endossant la figure du dragon, il incarne le gardien de Calvary Hill et de la tradition. La fabrication de son costume introduit un syncrétisme religieux. Cependant, dans le monde en transition du début des années 1960, Aldrick passe par bien des vicissitudes avant de trouver sa nouvelle voie. Le thème principal de ce roman est la réalisation de soi.

Salt, publié en 1992, se positionne clairement comme un roman politique, où le romancier, par l'intermédiaire de ses personnages, aborde le problème de la terre et de la réparation. Le jeune narrateur dont le lecteur découvre le nom dans *A Brief Conversation* raconte le parcours de son enseignant vers sa destinée politique. Alford George, en dépit de son retard de développement enfant, devient enseignant au primaire. Cette activité est l'occasion de soulever diverses problématiques, dont l'aliénation mentale, l'inadaptation des programmes scolaires au milieu trinitadien et le concours d'entrée dans le secondaire. Un autre personnage lui sert de mentor, Bango, qui incarne l'ancrage territorial et le dénuement. Il amène Alford George à prendre conscience de la problématique des 'sans-terre'. L'auteur attire l'attention principalement sur les implications philosophiques et morales de la réparation, et le besoin impérieux de la réparation pour l'humanité.

Is Just a Movie est le dernier roman de Earl Lovelace, publié en 2012. Ce roman polyphonique, avec un narrateur principal homodiégétique, King, retrace l'histoire de divers personnages, dont la sienne. Les récits s'entremêlent, la narration change souvent de narrateurs et de focalisation aussi. Si, dans les deux premiers romans, la présence du narrateur-calypsonien est perceptible, avec ce dernier roman Lovelace campe clairement le narrateur principal en calypsonien. La révolution du Black Power a propulsé la carrière de King qui s'érige en pourfendeur de sa société. Après la révolution, il observe l'évolution de son pays, et en particulier celle de Sonnyboy. Ce personnage socialement instable, résident du bidonville de Laventille, puis du village rural de Cascadu, tour à tour délinquant, militant politique, adepte du rastafarisme, cherche la reconnaissance de sa communauté. Dans ce roman mémoriel, l'auteur rassemble différents thèmes.

Corpus mineur

Nous serons amené aussi à nous référer à d'autres textes de Lovelace : un roman et une collection d'écrits divers. Le roman *The Schoolmaster*, publié en 1968, se déroule à Kumaca, un village forestier retiré et préservé dans les hauteurs. Les villageois ne veulent pas rester en marge du progrès et font venir un maître d'école. Sa posture intrusive, son dédain et son avidité amènent le désarroi dans la petite communauté. Le personnage du maître d'école nous permet d'aborder le passé colonial de Trinidad. Le village de Kumaca s'insère dans l'étude des lieux créoles.

Dans *Growing in the Dark*, sorti en 2003, Funso Aiyejina réunit une collection d'articles journalistiques et de textes présentés à diverses occasions par Earl Lovelace. Dans son introduction, il synthétise les diverses thématiques abordées par l'auteur. Ce recueil a le mérite de montrer les réflexions de l'auteur sur des thèmes développés plus tard dans les romans.

État de la recherche

Notre projet d'étude des romans de Earl Lovelace n'est pas sans prédécesseurs. De multiples articles, thèses et autres publications scientifiques se sont penchés sur divers aspects de l'œuvre de l'écrivain. Ils traitent notamment du carnaval, du syncrétisme religieux, de la réparation, de la politique, de la masculinité, du Black Power, etc.

Diverses approches de l'œuvre d'Earl Lovelace ont été proposées : l'écocritique (Chris Campbell), le genre (Lewis Linden et Shetty Sandhya entre autres), l'ethnicité (Aisha Khan, Raymond Ramcharitar, Ballengee Christopher), l'esthétique, la linguistique... Dans cette partie de l'introduction, nous présentons une sélection des publications qui nous semblent les plus représentatives et les plus fondamentales pour notre étude. Il convient de signaler aussi qu'il ne nous a pas été possible d'accéder à certaines études, en dépit de leur proximité avec notre problématique.

Parmi nos sources principales d'information et de réflexion, se trouvent une interview de Earl Lovelace par Patricia J. Saunders, ainsi que deux thèses universitaires et trois publications. Nous clôturerons cette brève revue par une critique sur les études postcoloniales.

Dans l'entretien accordé à Patricia J. Saunders⁴³, Earl Lovelace expose sa conception de la culture créole. La culture créole représente un espace racialisé, dans lequel l'Africain, le noir, n'est pas tout seul : « *Creole culture is a meeting place in which both groups (Africans and Indians) are seeking to enter with a sense of being* ». ⁴⁴ Dans cet espace, l'Africain rencontre d'autres colonisés porteurs de culture. Par leurs pratiques culturelles, ils peuvent affirmer leur humanité en dépit d'une pression coloniale déshumanisante. L'écrivain Lovelace perçoit la culture créole comme le lieu des possibles : « *I think Africans have been engaged in a meeting place of culture which is creole culture. This space hasn't been very kind to us, but it is the place where we've had to battle. (...) the Creole culture area is an arena where we have created and pushed back* » ⁴⁵. Ce champ des possibles se révèle dans le besoin de créer : « *People need to create. Actually, the need for people to create is an interesting one. People go back (historically) even though they have no lived relationship to the place, tradition, or space they are returning* ». Cette nécessité confère à la culture créole son inventivité. Pour le romancier, cette inventivité permet une réalisation de soi « défensive », érigée contre le discours réifiant du système colonial. Ce discours destructeur a eu et a toujours un impact sur la psyché du colonisé. Parlant de la Réparation, Lovelace constate que la majorité des noirs adopte le point de vue extérieur : « *People don't feel a sense of loss*

⁴³ Patricia J. Saunders, *The Meeting Place of Creole Culture: A CONVERSATION WITH EARL LOVELACE*, in *Calabash: a Journal of Caribbean Arts and Letters*, Volume 2, Number 1, 2002, p10-22.

⁴⁴ *Ibidem*, p.10.

⁴⁵ *Ibidem*, p.17.

involved in the institution of slavery”⁴⁶, et que tout est fait pour les détourner de cette pensée, les distraire, les enfermer. Ainsi, très peu de personnes comprennent la nécessité de la réparation. L’appropriation culturelle est un moyen de parvenir à cette réparation pour se libérer de l’aliénation mentale et de s’affirmer : “*In the process of trying to liberate oneself from this process, one also needs to affirm a self*”⁴⁷ ; “*everyone is from somewhere, everyone is somebody, and everybody requires respect*”, d’où la constante nécessité de déconstruire le discours colonial pour décoloniser les consciences. Il a une vision de la culture créole comme un lieu décloisonné où l’échange et la participation se déploient. Ainsi, il souhaite que *Emancipation Day* et *Arrival Day*, ces deux célébrations majeures à caractère ethnique, ne soient plus ethniquement marquées comme africaine ou indienne, mais comme des lieux de communion de toute la population trinitadienne. Ce travail de décolonisation doit être aussi entrepris par les critiques littéraires non caribéens : “*Very often, people talk about black novelists writing about identity, that their novels are about identity. What about white novels and novelists, aren't they also about identity? Do blacks have an identity that they lack, or vice versa?*”⁴⁸

La culture créole, telle qu’elle nous apparaît, emprunte beaucoup à ces réflexions d’Earl Lovelace. La culture créole est essentiellement la fusion contrainte de diverses cultures pour n’en faire qu’une – plus particulièrement dans l’espace caraïbe. La culture créole se nourrit de diverses pratiques et de rites. L’affirmation identitaire créole participe du contre-discours colonial et de la décolonisation des consciences.

La thèse de Noémie Le Vourch, *Pouvoirs civils et religieux dans la fiction d’Earl Lovelace*⁴⁹, a le mérite de porter sur la totalité de l’œuvre romanesque d’Earl Lovelace, dont son dernier roman, très peu étudié. Elle étudie la réalisation de soi dans un environnement conflictuel et changeant entre politique et religion ; mais elle tombe dans le piège de nombreux critiques littéraires occidentaux qui prétendent que la quête identitaire est l’un des thèmes majeurs de la littérature caribéenne : « *la littérature antillaise reflète l’évolution de la quête identitaire* ⁵⁰», ce que réfute Lovelace lui-

⁴⁶*Ibidem*, p. 13.

⁴⁷*Ibidem*, p. 16.

⁴⁸*Ibidem*, p. 22.

⁴⁹Noémie Le Vourch, « Pouvoirs civils et religieux dans la fiction d’Earl Lovelace (1935 -) : entre collusion et collision », thèse soutenue en novembre 2014.

⁵⁰*Ibidem*, p.20.

même.⁵¹ Elle souligne la place de la culture dans la construction identitaire que défend le romancier : « *l'écrivain ne manque pas de rappeler la contribution du folklore à la construction de l'identité culturelle caribéenne*⁵² ». Cependant, sa terminologie, comme 'folklore', 'culture populaire', dénote une conception élitiste. Alors que l'auteur défend la valeur égalitaire de chacun dans ce monde. De plus, nous décelons une confusion entre quête personnelle et quête identitaire. Un individu qui cherche sa place dans la société, comme les personnages lovelaciens, n'est pas pour autant en manque de repères identitaires (culturel, origine, géographique, historique) ; une crise des pertes de repères n'est pas forcément une absence d'identité. Le besoin pour un écrivain caribéen de panser les traumatismes du passé et du présent, pour nous, participe plus d'un travail de décolonisation que d'une absence d'identité, ce que d'ailleurs Noémie Le Vourch finit par reconnaître dans sa conclusion : « *Une libération du carcan du christianisme est nécessaire pour que puissent tomber les masques blancs* »⁵³, alors que sa thèse porte sur la possibilité de se reconstruire par la foi en soi.

Une autre source de réflexion provient de la thèse d'Alexandra Roch, *Le marronnage dans la littérature caribéenne*, soutenue en 2016 à l'Université des Antilles et publiée depuis⁵⁴. Elle associe trois œuvres d'Earl Lovelace – *The Schoolmaster*, *The Dragon can't Dance* et *The Wine of Astonishment* – à une œuvre de Patrick Chamoiseau – *Un Dimanche au cachot* – et une autre de Michel Cliff – *Abeng* – dans une étude sur le marronnage dans la littérature caribéenne. Son objet d'étude repose sur un constat d'intensification de la recherche sur le marronnage dans l'histoire et l'art. Elle passe en revue le marronnage dans ces deux champs disciplinaires. Le côté novateur de sa thèse repose sur l'approche du marronnage en tant que fait et acte d'écriture dans le roman antillais francophone et anglophone. Elle définit le marronnage comme « *l'expression de résistance de l'esclave déporté d'Afrique* », et précise que : « *généralement associé à la fuite dans les bois et dans des espaces reclus, le marronnage comprend aussi d'autres formes de résistance menées au sein même de la plantation comme l'empoisonnement et le sabotage* »⁵⁵. Elle insiste sur la notion de liberté : « *Ce marronnage envisage une récupération de la liberté, de l'identité, du moi-sujet ; il est réponse à la violence, à*

⁵¹Voir plus haut Patricia J. Saunders, Interview de Lovelace : *Creole Culture : The Meeting Place*.

⁵²Noémie Le Vourch, p.22.

⁵³Le Vourch, p.386.

⁵⁴Alexandra Roch, *Le marronnage dans la littérature caribéenne*, Paris, L'Harmattan (« Critiques littéraires »), 2017, 325p.

⁵⁵*Ibidem*, p. 22.

l'entrave de la liberté pour les descendants d'esclaves »⁵⁶. Pour elle, le marronnage en littérature n'est pas qu'une représentation historique, mais s'affirme comme une manifestation de liberté, de démarcation et de réinvention de l'espace caribéen. Elle déclare que : « *Conscient du travail aliénant de dépersonnalisation engendré par l'esclavage et la colonisation, les écrivains puisent leur originalité dans l'histoire de la marge, les expériences passées, dans les éléments culturels reniés, dénigrés et rejetés*⁵⁷ ». Ainsi, les écrivains tels que Lovelace, Cliff et Chamoiseau « *retranscrivent la trace laissée par leurs ancêtres marrons afin de créer une stylistique* ».

Pour illustrer ce besoin de réappropriation du passé, qu'elle désigne comme un camouflage, elle convoque la notion de Détour de Glissant, émise dans *Le Discours Antillais* : « *les intellectuels antillais ont mis à profit cette nécessité du Détour pour aller quelque part, c'est-à-dire lier en la circonstance la solution possible de l'insoluble à des résolutions pratiquées par d'autres peuples* »⁵⁸. Cette perception de l'acte d'écriture des écrivains antillais rejoint la nôtre. Sa citation de l'essayiste martiniquais : « *c'est la mise en scène du détour* » nous paraît particulièrement importante. Effectivement pour nous la notion du détour glissantien correspond au *welto*, tel que le nomment les Martiniquais, l'un des fondements de notre étude. Son développement du petit marronnage correspond sous certains aspects à des mises en scène : « *En dehors de la fuite, une autre catégorie de marronnage est identifiée au sein même de l'habitation ; certains chercheurs la qualifient de petit marronnage ou de résistance passive. Le petit marronnage correspond à une attitude nuisible ou une fuite de courte durée hors de la plantation qui déstabilise le système esclavagiste sans le compromettre* »⁵⁹. Puis, Roch énumère des actes de petit marronnage : « *Le mensonge, l'empoisonnement, la paresse, le sabotage, le suicide, l'automutilation, l'avortement, l'alcoolisme sont autant de comportements qui peuvent être intégrés dans le petit marronnage* »⁶⁰. Ses notions de camouflage, de détour, de traces, de réappropriation participent de notre étude.

Le volume *Caribbean literature after independence : the case of Earl Lovelace*⁶¹, édité sous la direction de Bill Schwarz, réunit les études d'une dizaine de critiques littéraires

⁵⁶*Ibidem*, p. 25.

⁵⁷*Ibidem*, p. 217.

⁵⁸*Ibidem*, p. 218.

⁵⁹*Ibidem*, p. 53.

⁶⁰*Ibidem*, p. 53.

⁶¹*Caribbean literature after independence: the case of Earl Lovelace*, éd. Bill Schwarz, London, Institute for the Study of the Americas, Univ. of London, 2008, 195p.

sur l'œuvre romanesque du Trinidadien. C'est le seul ouvrage de critique entièrement consacré à cet auteur. Dans son introduction, Bill Schwarz positionne Earl Lovelace en romancier postcolonial: « *Lovelace himself was formed by colonialism and by its aftermath. In the strict sense of the term, though, he is a postcolonial writer. Unlike Selvon and Lamming, for example, his writings did not appear in the years which marked the prelude to Independence* »⁶². Schwarz présente une vision globale de l'œuvre du romancier et montre son universalité. Les principales thématiques abordées concernent les luttes des personnages contre la dégradation de leur vie : « *The Trinidad encountered in Lovelace is dispossessed* »⁶³, et leur espoir de salut : « *[Lovelace] take(s) hold of the idea of salvation* »⁶⁴, non pas le salut religieux et politique, mais social et philosophique pour parvenir à l'estime de soi. En plus, le romancier dépeint la complexité des expressions culturelles de Trinidad, comme le steelband et carnaval. Schwarz oppose Lovelace à V.S. Naipaul par leurs différents parcours⁶⁵. L'ancrage territorial de Lovelace et son refus de l'émigration ne représentent pas pour l'auteur un échec. Toutes ces considérations tendraient à qualifier Earl Lovelace d'écrivain régionaliste. Cependant, Bill Schwarz soutient l'universalité du romancier et de son œuvre: « *Traces – more than traces – of Lovelace's world are now visible, and audible, in the urban landscapes of the North: transformed, recast, but nonetheless recognizable* »⁶⁶. La conception de Bill Schwarz corrobore la nôtre, celle d'un romancier aux valeurs humanistes, écrivain du réel et de l'authenticité de Trinidad, qui montre la diversité du monde et trouve sa résonance aux quatre coins du monde.

Glyne Griffith illustre, quant à lui, la déconstruction dans les romans antillais dans son essai intitulé *Deconstruction, imperialism and the West Indian novel*⁶⁷. Il évoque principalement Derrida pour sa théorie de la déconstruction, mais aussi Foucauld et quelques théoriciens des *postcolonial studies* comme Spivak et Said. Glyne A. Griffith

⁶²*Ibidem*, p. xiv

⁶³*Ibidem*, p. xi

⁶⁴*Ibidem*, p. xi

⁶⁵V.S. Naipaul, pionnier de la littérature trinitadienne en quête d'universel se tourne vers l'Angleterre dont il épouse l'idéal conservateur. Ses prises de position anti-tiers-mondistes amènent Said et Walcott à le considérer comme un néo-colonialiste. Pour les caribéens, la controverse se situe dans cette affirmation de *A bend in the River*: "History is built around achievement and creation; and nothing was created in the West Indies". De nombreux écrivains ont démontré le contraire. Lovelace s'appuie sur la culture créole pour réfuter ses allégations.

⁶⁶*Ibidem*, p.xix.

⁶⁷ GRIFFITH Glyne A., *Deconstruction, imperialism and the West Indian novel*, Kingston, the Press University of the West Indies, 1996.

associe une démarche comparatiste à son étude. Il compare les œuvres antillaises à d'autres romans américains et européens. *The Wine of Astonishment* d'Earl Lovelace fait partie de son corpus. Il soutient que la déconstruction est déjà à l'œuvre dans les romans antillais bien avant la théorie de Derrida : "*The West Indians, and other peoples, long constituted as "inferior races" by imperialist ideology, were engaged in deconstructivist activities as a survival strategy long before deconstruction became synonymous with Jacques Derrida of deconstruction as rhetoric of enjoyment*"⁶⁸. Il affirme l'indéniable contenu politique de tous romans, qui doit donc être pris en compte dans l'analyse littéraire : « *when the content of the novel is so undeniably political, it cannot be debated without analyzing its political significance* ».

Cette affirmation politique se retrouve tout particulièrement dans les romans caribéens anglophones : "*A significant aspect of the West Indian novels is its concern with and reaction to philosophy, philosophy, culture and politics of imperialism, even those instances when such concern is not readily apparent in particular works*"⁶⁹. Ces romans valorisent la culture paysanne. Le rejet de la culture paysanne par "la civilisation européenne élitiste" est projeté dans lesdites "cultures mineures". Cette "culture paysanne dévaluée et opprimée" est dépeinte dans *The Wine of Astonishment*. Bolo, personnage stéréotypé, représente l'hyper masculinité paysanne. Il entreprend aussi une courte analyse de la langue créole, comme instrument de la lutte anti-coloniale. Pour le critique, l'usage du créole est une stratégie déconstructive : "*This is significant (...) of the anti-imperialist strategy in the English-speaking Caribbean novel (...) use the Creole 'Voice' to destabilize traditional narrative expectations* ». Il conclut son étude de Earl Lovelace en citant Myal Erna Brodber : "*My people have been separated from themselves (...), now we have people who can and want to correct the images from within*"⁷⁰. Il reconnaît chez le romancier une posture engagée pour donner au peuple une autre image de lui et rehausser son estime de soi. Pour le critique, le discours impérialiste appelle le contre-discours impérialiste. Ce contre-discours se retrouve dans la stratégie de déconstruction, de la résistance, du retour à l'envoyeur en utilisant ses propres armes. Cette démarche de déconstruction comme moyen de rehausser l'estime de soi, s'applique aussi à notre travail de recherche.

Stefano Harney montre, dans son ouvrage *Nationalism and identity : culture and the*

⁶⁸*Ibidem*, p. 117.

⁶⁹*Ibidem*, p. xxiii.

⁷⁰*Ibidem*, p. 126.

imagination in a Caribbean diaspora, que la littérature caribéenne et en particulier trinitadienne, qui a pris naissance dans les années 1930, et en dépit de l'émigration d'après-guerre de ces précurseurs, à développer un sentiment d'identité régionale. Il montre comment les œuvres des écrivains caribéens participent à la construction de la nation : « *In their concern for national community, in their testing of individual vision in community (...) their texts become the effort in language of making a nation* »⁷¹. Sa démonstration de l'engagement des écrivains dans la construction du nationalisme s'appuie sur la déclaration de C.L.R James : '*the nation we are building needs also the supreme artist*'. Il complète la citation par des explications de James: '*In my view the great artist is the product of long and deeply rooted national tradition... He appears at a moment of transition in national life ... but the universal artist is universal because he is above all national* »⁷². Pour parvenir à son objectif d'analyse du processus de construction d'une nation – et comprendre la complexité de l'identité individuelle, la race, l'appartenance, et la notion de peuple dans un monde multiculturel – il adopte une démarche comparatiste. Il compare la démarche de Earl Lovelace dans *The Dragon can't Dance* à celui du roman de Michael Anthony, *Green Days by the River*. Tous les deux cherchent à donner de la visibilité aux particularismes de leur peuple – les relations intracommunautaires, le rôle des artistes, les luttes des personnes défavorisées pour vivre. Pour Lovelace, il soutient que son roman "*concentrates both overtly and in allegory on the roles of art and artist in the making of community*"⁷³. Harney cite Earl Lovelace pour pointer le paradoxe entre les écrivains et le reste du pays : '*they don't want to hear you. They just want to know they have a writer*'⁷⁴. En dépit d'une certaine amertume du romancier, cette citation nous conforte dans la vision d'Earl Lovelace comme éveilleur des consciences. Le romancier a un ardent désir de se faire entendre, de passer des messages chez lui et au-delà. De plus, cet ouvrage nous aide à comprendre le nationalisme, car il passe en revue les principaux théoriciens de la notion.

Nous avons sélectionné un dernier essai, *Postcolonial criticism: history, theory and the*

⁷¹Stefano Harney, *Nationalism and identity: culture and the imagination in a Caribbean diaspora*, Kingston [Jamaica] : London ; Atlantic Highlands, N.J, University of the West Indies ; Zed Books, 1996, 216 p.

⁷²*Ibidem*, p. 1.

⁷³*Ibidem*, p. 47.

⁷⁴*Ibidem*, p. 26.

work of fiction, de Nicholas Harrison⁷⁵. Il offre un certain nombre de définitions qui permettent de mieux appréhender les Études postcoloniales, au sein desquelles les Études caribéennes se déclinent en espace spatial. La première porte sur la définition de la fiction que Harrison emprunte à Djebbar dans *Ces voix qui m'assiègent* : ‘*Fiction as a way of ‘thinking’, a place, a territory, a continent (...) it means rediscovering, thanks to an imaginary construction (...) thanks to a fiction, then, inhabiting, populating or repopulating a place, a town, starting from its ghosts and at the same time, from your own obsession...*’⁷⁶ Cette conception de l’acte d’écriture correspond au travail entrepris par Earl Lovelace pour dire son lieu, Trinidad, de la façon la plus authentique et réelle possible. La seconde notion importante tient dans la distinction entre impérialisme et colonialisme que fait E. Said dans *Culture et Impérialisme*. L’impérialisme est ‘*the practice, theory and the attitudes of a dominant metropolitan centre ruling a distant territory*,’ alors que la colonisation est ‘*almost always a consequence of imperialism and means the implanting of settlement on distant territory*’⁷⁷. Bien que valable, cette acception de colonialisme ne convient pas à tous, car bon nombre d’écrivains ont une conception du colonialisme assimilable à l’impérialisme comme : “*a set of attitudes or an ideology and (...) forms of exploitation and conquest of foreign lands.*” Avec ces différentes notions, Nicholas Harrison délimite dans l’espace et dans le temps, les *postcolonial studies*. Pour lui ce champ disciplinaire concerne “*the colonial expansion of Europe since the Renaissance*” et “*the former European colonies that became independent*”⁷⁸. Il synthétise son analyse en formulant une définition : “*postcolonial studies (...) (is) an attention to the history of colonization/imperialism and its aftermath...*”⁷⁹. Par extension, nous définissons les Études Caribéennes comme les études portant sur la région Caraïbe, son histoire et l’impact du colonialisme sur cette zone.

La postface de Harrison, intitulée *Theory and relativism (Fanon's position)*⁸⁰, fournit de plus amples conceptions du domaine postcolonial issues des réflexions de Fanon. Cette figure-clé des Études postcoloniales permet de relativiser l’universalisme de l’eurocentrisme en politisant son métier de psychiatre en Algérie. Harrison reprend la

⁷⁵Nicholas Harrison, *Postcolonial criticism: history, theory and the work of fiction*, Cambridge, UK : Malden, MA, USA, Polity Press in association with Blackwell Publishers ; Blackwell Publishers, 2003.

⁷⁶*Ibidem*, p. 1

⁷⁷*Ibidem*, p. 7

⁷⁸*Ibidem*, p. 9

⁷⁹*Ibidem*, p. 9

⁸⁰*Ibidem*, p. 151

démonstration de Fanon pour définir le colonisé. Pour Fanon, un colonisé se caractérise par l'assimilation, la folie et la dépersonnalisation. L'assimilation, chez Fanon, se conçoit comme : *“One whole culture must make way to another”*⁸¹. Les méthodes coloniales poussent les assujettis à la folie : *“Madness is one of the means man has of losing his freedom (...) Arab, permanently alienated in his own country, lives in a state of absolute depersonalization”*⁸². Le critique soutient les contradictions observées par Fanon sur l'humanisme universel qui se préoccupe de l'homme, mais pas du colonisé.

Harrison convoque aussi Fanon pour sa théorie de la décolonisation : *“the death of colonialism is at once the death of the colonized and the death of the colonizer. (...) what we Algerian want is discover the man behind the colonizer (...) which every kind of genius can grow”*⁸³. Nous retiendrons cette citation de F. Fanon : *“Decolonization really means the creation of new men”*⁸⁴. Elle nous soutient dans notre démarche sur le nationalisme trinidadien. En dépit des indépendances, symbole d'auto-gouvernance, la libération du territoire physique et mental ne s'est pas complètement produite. Et le rôle d'un écrivain comme E. Lovelace est d'entreprendre ce travail de décolonisation, pour permettre à l'homme nouveau d'apparaître. Le colonialisme a su s'adapter dans des formes post-coloniales – mondialisation, néo-colonialisme – qui permettent à ce système de perdurer. En proposant le progrès et le développement économique, elles suscitent l'adhésion inconditionnelle des populations (post-colonisées).

Cet état des lieux montre plusieurs possibilités de lectures de l'œuvre d'Earl Lovelace. Les études citées se rapprochent de ce que nous envisageons dans ce travail de recherche : la culture créole, principalement le carnaval – lieu de rencontre et de réalisation de soi, abordé dans l'interview de Patrica Saunders –, le welto – forme de petit marronnage que développe Alexandra Roch –, la validité du nationalisme trinidadien pour la construction de la nation et de soi, présent dans les ouvrages de Harnay et Griffith. L'œuvre d'Earl Lovelace fournit aussi des oppositions. Les contradicteurs émanent essentiellement des études de genre et d'ethnicité. Les premières pointent l'hyper-masculinité des romans et la vision patriarcale des femmes. Les études sur l'ethnicité dénoncent la valorisation des Afro-trinidadiens, de la résistance, de la culture créole, et la visibilité problématique de la communauté indienne dans les romans

⁸¹*Ibidem*, p. 158

⁸²*Ibidem*, p. 159

⁸³*Ibidem*, p. 156

⁸⁴*Ibidem*, p. 161

d'Earl Lovelace. Elle oppose la pureté et l'ancienneté de la culture indienne à la relative nouveauté de la culture créole.

Questionnement

La question pour nous est de préciser en quoi l'écriture romanesque de Earl Lovelace relève de cet art du *welto*. Nous partons de l'hypothèse que le *welto* est une énergie créatrice et qu'elle est toujours à l'œuvre de nos jours, particulièrement chez les écrivains caribéens. Les romans caribéens – et ceux de Earl Lovelace en particulier – sont des textes qui nécessitent un déchiffrement du sens réel, une élucidation, comme dans une énigme à résoudre. La création ne naît pas *ex-nihilo*, elle a besoin d'une base. Cette base puise dans le réel. Le réel de l'auteur s'inscrit dans la typologie du lieu, dans les références historiques, et inclut la culture. Les écrivains caribéens puisent dans leur réalité culturelle, surtout dans l'oralité pour créer des œuvres singulières. Earl Lovelace, qui est issu de cette culture créole dont il narre l'authenticité et le réel, ne peut faire abstraction de la réalité du *welto*. Ces réflexions et ces considérations nous permettent de formuler une problématique qui guidera notre recherche : Comment l'écriture romanesque d'Earl Lovelace dépeignant la réalité de Trinidad est-elle révélatrice d'un procédé de *welto* ? La réponse à cette question s'organise dans le cadre des Études Caribéennes.

Outils

Ce projet exploite les outils essentiels des Études caribéennes, un champ transdisciplinaire des Études postcoloniales dans un cadre historique et spatial spécifique. Domaine novateur dans l'espace francophone, il l'est beaucoup moins dans le monde anglophone. Au sein de l'Université des Antilles, *Études caribéennes* est aussi le titre d'une revue scientifique qui se présente comme : “ *un espace d'expression scientifique qui a pour support principal le bassin caribéen. Géographie, aménagement, économie et sciences sociales (histoire, sociologie, anthropologie) : à travers une approche pluridisciplinaire, cette revue contribue à la réflexion sur le développement de*

l'espace caribéen»⁸⁵.

Dans la même optique, diverses universités anglophones proposent les *Caribbean Studies* comme un champ de transdisciplinarité ayant pour objet la Caraïbe et son peuple, abordés par des disciplines aussi diverses que la géographie, l'histoire, la littérature, l'anthropologie, le genre, la religion, la politique, la culture, l'ethnicité, la race, le colonialisme, le développement durable et économique, l'environnement, les organismes communs régionaux, les sciences politiques, et les langues parlées dans la région – français, espagnol, anglais, portugais, hollandais, créole... Qu'elles visent la divulgation scientifique ou une approche purement disciplinaire, les Études caribéennes explorent et célèbrent la Caraïbe dans son unicité, pour mieux en appréhender la diversité. Notre thèse veut attester de ces regards croisés au sein des Études caribéennes. Notre point d'entrée dans ce domaine s'effectue par la littérature – l'œuvre romanesque de Earl Lovelace – mais intègre des détours par des disciplines comme l'histoire, la géographie, l'anthropologie, et les sciences politiques, principalement.

Étudier la culture créole et le nationalisme par le biais du *welto* et de la carnavalisation nous permet d'aborder sous un éclairage nouveau les romans du corpus. Le choix du *welto* participe à une reterritorialisation de l'auteur. Les critiques littéraires proposent généralement des études par une approche euro-centrée qui tend à poser la quête identitaire comme principe premier de la littérature caribéenne. Or cet aspect nous paraît avoir été rendu caduc. De même que la littérature européenne a su dépasser la période romantique, une nouvelle génération d'écrivains caribéens se sont approprié leur territoire mental et physique, comme l'attestent la réappropriation de la culture, du réel et la transcription de la langue créole dans les romans caribéens. Ce recentrage identitaire ne caractérise pas un régionalisme, mais une affirmation de présence au monde par la diversité. Ainsi, le *welto* ancre notre travail dans l'espace caribéen, car il se conçoit comme instrument de décolonisation et de déconstruction, qui permettait aux esclavagisés de déjouer les oppressions de l'ordre colonial par de « petits marronnages ».

La présente recherche refuse l'enfermement identitaire, et entend proposer une autre vision du monde dans une démarche d'ouverture sur une nouvelle possibilité d'approche de la littérature caribéenne, en s'appuyant sur cette affirmation de Glissant :

⁸⁵<https://journals.openedition.org/etudescaribeennes/>

« s'ouvrir à la Caraïbe, c'est s'ouvrir au monde »⁸⁶.

La relation entre la carnavalisation et le welto repose sur le masque. Le principe même du masque-objet qui cache le visage, se dévoile dans la carnavalisation – jeu de masques par les mots en littérature. Le welto, par sa modalité de fonctionnement duelle, sa volonté de dissimulation, son jeu, agit comme un masque – que nous avons conceptualisé en art du masque, ou l'art d'avancer masqué. Le welto se conçoit comme une métaphore du masque, il donne à voir pour mieux dissimuler, encode les mots pour en cacher le sens profond. Ce masque du welto qui existe déjà dans la musique martiniquaise, nous le transposons à la littérature comme révélateur du fonctionnement du carnaval de Trinidad et outil d'analyse des romans. De nombreuses études sur le masque en littérature existent. Notre étude du masque entend s'en démarquer en proposant une nouvelle approche par l'art du welto. Elle aspire à dévoiler son utilisation cachée dans les œuvres du corpus⁸⁷, et plus particulièrement dans les passages concernant la culture créole et le nationalisme trinitadien.

En amont de la présente étude, nous avons eu recours à des entretiens libres et des entretiens semi-directifs pour mieux comprendre le welto, la littérature caribéenne et la culture créole de Trinidad. Alors que les instruments d'analyse textuelle offerts par la narratologie concourent à son élaboration. Ils permettent de mieux interpréter les différentes interactions dans les œuvres entre personnages, narrateurs, focalisations, temps, espace, procédés narratifs et stylistes, le lecteur, et l'auteur lui-même, pour l'analyse de nos thématiques de la culture créole et du nationalisme trinitadien, par le prisme de la carnavalisation et du welto. Avec les outils d'autres disciplines – anthropologie, histoire, sciences politiques – la narratologie contribue à mieux mettre en évidence les enjeux de notre thèse.

Avant de présenter notre plan, nous tenons à préciser les limites de recherche. Bien que la République de Trinidad and Tobago soit présentée dans son unicité, Earl Lovelace ne représente que l'île de Trinidad dans ses romans. Ainsi notre objet d'étude se limite à cette île, avec toutefois une visée caribéenne.

⁸⁶ Glissant dans « Gabriel García Márquez, Édouard Glissant, la Caraïbe. Solitudes et Relation », *Memorial ACTe*, Pointe-à-Pitre, décembre 2017 à Avril 2018.

⁸⁷ Signalons que *The Dragon* a fait l'objet d'une étude par le masque de Codes, C. (unpublished paper), "Language As Mask in *The Dragon Can't Dance*," UWI-St. Augustine. Voir aussi Vanessa Sylvanise, « Poétique de la dissimulation dans les œuvres de Toni Morrison et de Derek Walcott : différence et nouveauté dans la culture », thèse soutenue à Paris en 2014.

Plan

Cette recherche s'articule autour de trois grandes parties. La première partie, intitulée « Carnaval, quintessence de la culture créole de Trinidad », commence par mettre en lumière l'espace spatio-temporel de la culture créole, tel qu'il apparaît dans le corpus. Cet espace, qui porte les stigmates du passé, est divisé en milieu rural et urbain. L'autre chapitre traite des représentations du carnaval dans les romans. Quatre sections permettent d'aborder le masque-objet et le masque littéraire, les controverses qui alimentent le carnaval de Trinidad, ainsi que le carnaval comme lieu de réalisation de soi, par l'étude de deux personnages. La dernière révèle l'usage du *welto* dans deux arts musicaux de Trinidad.

La seconde partie analyse les parodies selon trois thématiques. Le premier thème rassemble deux parodies sur la colonisation. La première porte sur un travail de déconstruction de l'épopée coloniale dans *Salt*, la seconde représente le néo-colonialisme de *Is Just a Movie*. Le deuxième chapitre met en exergue la thématique de la révolution. La parodie de la révolution de la bande à Fisheye dans *The Dragon* ouvre la session qui se referme sur la parodie de la révolution de Sonnyboy dans *Is Just a Movie*. Pour clore cette partie, la parodie de deux métiers est examinée : celle de l'écrivain dévoile une auto-parodie, alors que celle du policier s'amuse à parodier le genre du polard dans le dernier roman du corpus.

La troisième et dernière partie se concentre sur le nationalisme trinidadien. Elle commence par souligner le poids de l'école coloniale comme facteur d'aliénation. Puis, dans un second chapitre, elle analyse la satire du PNM dans *The Dragon can't Dance* qui déconstruit l'exaltation phénoménale provoquée par le lancement de ce parti. Le troisième chapitre se focalise sur la caricature du personnage du PM, campé en personnage historique. Trois sections examinent successivement l'idéologie du PM pour forger sa nation, puis sa relation avec le peuple et, pour finir, sa pratique du pouvoir.

Dans notre conclusion générale, nous présentons une synthèse de nos travaux, puis les résultats obtenus. Ensuite nous répondons à la question de notre thèse, et nous finissons par exposer les limites, les implications et les perspectives de notre recherche.



PARTIE I

LA CULTURE CRÉOLE DE TRINIDAD

PARTIE I. CULTURE CRÉOLE DE TRINIDAD

INTRODUCTION

«La culture, c'est tout ce que l'homme a inventé pour rendre le monde vivable et la mort affrontable»⁸⁸

« Tout regard porté sur le carnaval suscite nombre de questions sur l'homme et la société »⁸⁹

Entreprendre une recherche sur la culture créole présente dans l'œuvre d'Earl Lovelace peut orienter vers un travail de type archivage de l'ethnologie, ou vouloir s'inscrire dans le domaine de l'ethnocritique⁹⁰. Cependant, la recherche que nous élaborons sur la culture créole vise d'abord à montrer le pari de réhabilitation par la culture de l'être caribéen du romancier. En ce sens la culture participe à la littérature comme espace d'évolution des personnages. Cependant, le traitement anthropologique demeure une donnée essentielle pour la compréhension de ce système culturel. La culture fournit des clés de compréhension d'une société. Elle intervient dans divers domaines, ce qui confère à ce terme son aspect polysémique.

⁸⁸ Aimé Césaire, in Maryse Condé , « Interview d'Aimé Césaire », *L'Express*, le 01/06/2004.

⁸⁹ Oleg Kochtchouk, cité par Nicolas Jérôme, « 13. Le carnaval, un imaginaire politique », dans : Biringanine Ndagano éd., *Penser le carnaval. Variations, discours et représentations*, Paris, Karthala, « Hommes et sociétés », 2010, p. 229-243.

⁹⁰ Cette discipline prend la littérature pour base, dans son herméneutique, elle vise à une lecture culturelle des romans, voir Centre de recherches sur les médiations, Université de Lorraine, Jean-Marie Privat, Marie Scarpa, [et al.], « L'ethnocritique de la littérature », *Sociopoétiques*, novembre 2018.

Approche définitionnelle de la notion de culture

Les études sur la culture s'accumulent, les bibliographies nombreuses en témoignent. Son usage courant dans le quotidien se multiplie. Mot simple en apparence, mais sa polysémie complexifie sa notion. Son champ de recherche très étendu concerne des disciplines telles que la sociologie, l'anthropologie, l'ethnologie. Dès le 19^e siècle, Edward B. Tylor énonce une définition de la culture dans un contexte d'anthropologie. Pour lui, la culture se décline dans : « *la totalité des connaissances, des croyances, des arts, des valeurs, lois, coutumes et de toutes les autres capacités et habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société* ». ⁹¹ Cette définition prend en compte l'individu et envisage la culture comme acquise. E.B. Tylor conçoit la culture comme attribut commun à toute l'humanité. Alors qu'avec l'entreprise dite 'des Grandes Découvertes', le monde se divisera en deux parties : 'civilisé' et 'non civilisé'. À la base de cette perception du monde se trouve un discours colonial et esclavagiste qui permet d'asservir certains peuples et de leur apporter la civilisation salvatrice de l'eurocentrisme. Inglebert Hervé précise les contours de cette idéologie : « *L'idéologie eurocentrique est celle qui fait de l'Europe et de l'Occident la norme du jugement de l'Histoire Universelle ; elle a été le discours dominant durant deux siècles, de 1780 à 1980. Elle persiste parfois sous le couvert du discours sur la mondialisation.* » ⁹² Pour les Européens, la civilisation, la leur, intègre un processus universel, elle distingue l'être humain des animaux, elle dompte la nature, elle produit des sciences et techniques signes de progrès. Cette conception de la civilisation comme discours de progrès distincte de la nature présuppose un élitisme et une supériorité. Elle s'envisage comme une construction pyramidale, qui permet l'élévation d'un petit nombre et délaisse sa base jugée trop proche de la nature. L'universel prôné par ce type d'assertion ne prend pas en compte la diversité des peuples, la diversité des visions du monde, mais vise l'unique : unicité de penser, unicité d'être, unicité d'actions et d'interactions avec le monde, tourné vers l'accumulation de richesses. Cependant, le concept de Tyler, d'une importance capitale, permet l'évolution des mentalités. Il propose une autre manière

⁹¹ Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture* de 1871, p43 cité par Journet Nicolas, « Introduction. Que faire de la culture ? », dans : Nicolas Journet éd., *La culture. De l'universel au particulier*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, « Synthèse », 2002, p.1-13.

⁹² Inglebert Hervé, « Chapitre 34 - La question de l'eurocentrisme », dans *Le Monde, l'Histoire. Essai sur les histoires universelles*, sous la direction de Inglebert Hervé, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2014, p. 1109-1131.

d'envisager le monde en affirmant avec sa définition que chaque population possède sa propre culture et celle-ci doit être prise en compte dans sa singularité. Cette perception du monde permet aux concepteurs de la créolisation et de la créolité de proposer la notion d'universalité, elle tient compte des différences de chacun dans son affirmation d'humanité et de proposer une vision du monde dans sa diversité.

La philosophie des Lumières propose une autre définition de la culture. Elle nomme culture : le patrimoine lettré accumulé depuis l'Antiquité. Par extension, un homme cultivé est celui qui possède un savoir considérable et des mœurs raffinées. L'éducation permet cet accès au savoir, à cette idée de progrès universel. Cette approche restrictive de la culture s'opposait à la nature, à tout ce qui était dit 'primitif'. Il s'en suit une classification des peuples par cette idée de progrès. Il faut attendre Franz Boas : père du relativisme pour appréhender chaque peuple, chaque culture pour elle-même et non pas par comparaison. Il affirme qu'aucune culture n'est plus développée qu'une autre. Il se représente chaque culture comme un système original, doté d'un style propre qui s'exprime à travers une langue, des croyances, des coutumes, des arts, qui constitue un tout. Il est rejoint par Claude Lévi-Strauss pour qui les cultures sont des variations sur le même thème et elles sont toutes égales et de même valeur intellectuelle.

Ainsi, L'UNESCO, organisme mondial, fédérateur des actions culturelles et conservatoire du patrimoine de l'humanité, l'affirme aussi dans sa *Déclaration universelle sur la diversité culturelle*. Il propose une définition de la culture plus consensuelle :

*(L)a culture doit être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social et qu'elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les façons de vivre ensemble, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances.*⁹³

Cette définition englobante tente de prendre en compte tous les aspects de la culture. Un peu plus loin, ce préambule inclut « *les capacités créatrices* » à ce concept de culture, considération importante pour qualifier la culture créole de Trinidad.

Une autre définition de la culture, proposée par Jean Fleury, insiste sur le rapport au lieu et l'attachement aux ancêtres :

⁹³ *Déclaration universelle sur la diversité culturelle de l'UNESCO, p4, Série Diversité culturelle N° 1, Unesco, 2003.*

Une culture, c'est d'abord un ensemble de pratiques qui procèdent de la vie sociale et qui l'organisent. (...) L'homme est un être vivant lié au monde qui l'entoure, caractérisé par d'autres êtres vivants et par des objets dans un système de relations physicochimiques. Il est également rattaché à tous ceux qui l'ont précédé⁹⁴.

Les définitions ci-dessus se complètent et soulignent la difficulté à embrasser tout le phénomène culturel. En plus de concerner l'être humain dans son ensemble, la culture comporte aussi l'idée d'universalité, d'ancestralité et donc de transmission. Elle perdure d'une génération à l'autre, renforce le sentiment d'appartenance et d'identification, et se décline souvent par 'eux' et 'nous', ou 'c'est à nous'.

Facteurs géographiques et historiques de la créolisation

Parmi les autres marqueurs de culture, l'espace géographique joue un rôle important. Franck Boas conceptualise cette réalité en aires culturelles. L'espace géographique influence grandement l'homme ou la femme qui y vit par des contraintes naturelles. La culture créole illustre ce fait. Sa zone de répartition principale reste délimitée à la Caraïbe.⁹⁵ Cette culture voit le jour dans cette Caraïbe, terre de rencontre, où plusieurs cultures en condition de rupture avec leur culture originelle ont dû survivre, se côtoyer et fusionner pour donner naissance à la culture créole. L'histoire joue un rôle prépondérant dans la formation de cette culture. Pour un certain nombre d'anthropologues, dont Bastide, Herskovits, Sidney Mintz, Richard Price, la situation de l'esclavage est le point de départ de cette nouvelle culture. Le lieu entraîne des variations dans la dénomination : culture afro-américaine, culture afro-brésilienne, culture afro-colombienne ou tout simplement culture créole pour la Caraïbe, car nées de la mise en relation de deux cultures, principalement, africaine et européenne. D'autres cultures – amérindienne, indienne, ... – y participent de manière significative. Cette histoire constitutive de la culture créole inclut celle de colons européens, de génocides, de déportés, d'engagés sous contrat. Ces hommes ont été contraints d'inventer des pratiques en fonction de leur nouvel environnement.

Les esclavagisés africains, sans espoir de retour, interdits de pratiquer leurs anciens cultes, doivent s'acclimater à ce nouvel environnement. Wilson Harry, l'un des

⁹⁴ Jean Fleury, *La Culture*, Rosny, Bréal, 2002, p.11-12.

⁹⁵ Au-delà de la Caraïbe, la culture créole avec une base française s'est répandue sur les Mascareignes (Réunion, Île Maurice, les Seychelles), des poches survivent en Louisiane, à Cuba, à Saint Domingue, au Venezuela.

pionniers de la recherche en interne sur les sociétés créoles avec Kamau Brathwaite, dans un essai intitulé : *Tradition and the West Indian Novel, Tradition the Writer and Society: Critical Essays*⁹⁶, proclame que l'environnement caribéen a une influence sur la psyché de ses habitants. Les esclavagisés doivent emprunter à d'autres formes culturelles pour masquer leurs pratiques. La pratique du Welto s'installe ainsi, la pratique du masque (au sens propre comme au figuré). Cette pratique du welto requiert de la créativité et de l'inventivité, car les esclavagisés africains ressentent le besoin de perpétuer les pratiques des ancêtres. Les déportés africains se trouvent enfermés dans une dualité culturelle dans un vivre ici et un ailleurs à faire vivre. Benitez-Rojo, écrivain cubain, emploie l'expression poétique : « *The wormb of my otherness – and globality* »⁹⁷, pour souligner ce paradoxe : appartenir au lieu et pourtant se sentir happer par un ailleurs. Caryl Phillips de manière poétique aussi relève cette dichotomie : « *on the far bank of the river, a drum continues to be beaten* »⁹⁸. Il signifie ainsi, l'appel de l'Afrique toujours présente, même sur un autre continent éloigné. Le dilemme pour cette culture créole, se trouvant dans un entre-deux, se situe dans la tentation du retour aux sources, à la pureté originelle des cultures. Alors qu'aucune culture n'est pure puisque soumise aux échanges et à l'acculturation.

Certains, dont Benitez-Rojo, parlent de culture de plantation. En effet de cette plantation naîtront les cultures afros des Amériques, du Nouveau Monde : cultures fragmentées, constituées de fragments culturels multiples. Dans la créolisation, Benitez-Rojo, perçoit un processus pour expliquer sa situation de Caribéen, mais pas l'aspect visionnaire de la créolisation du monde comme Glissant et Harris.

La culture créole possède un potentiel révolutionnaire, affirme Wilson Harris. Elle remet en question la conception essentialiste de la culture, ainsi que de la civilisation. Elle vient contredire le concept fixe de culture. La plupart des anthropologues, caribéanistes, considèrent la culture créole comme en état de changements permanents, un flux qui remet directement en question la notion de stabilité culturelle de l'Europe. Celle-ci met l'accent sur une fixité et une définition homogène de la culture. Glissant, essayiste, philosophe, considère l'hétérogénéité de la culture créole et le processus continu de changement inhérent à celle-ci comme précurseur du futur état du monde,

⁹⁶ Wilson Harris, *Tradition and the West Indian Novel, Tradition the Writer and Society: Critical Essays*, London, New Beacon Books, 1967, p.28.

⁹⁷ O. Nigel Bolland, *The Birth of Caribbean Civilisation: A Century of Ideas about Culture and Identity, Nation and Society*, Ian Randle Publishers, 2004, p.162.

⁹⁸ Idem, p.163.

Harris Wilson le pressent aussi. L'essayiste martiniquais désigne ce phénomène par la créolisation du monde ou encore le Tout-Monde. Selon lui : « (la créolisation) *est non seulement une rencontre, un choc, un métissage, mais une dimension inédite qui permet à chacun d'être là et ailleurs, enraciné et ouvert, perdue dans la montagne et libre sur la mer, en accord et en errance.* »⁹⁹ D'autres chercheurs s'attardent sur les notions de rébellion, de résistance et de contestation contenues dans cette culture. Les partisans de cette notion voient dans la résistance d'abord la défense de valeurs culturelles. René Louise, docteur en arts plastiques, invente le concept de Marronisme¹⁰⁰ pour signifier cette résistance continue de la culture créole. Cette culture créole, longtemps dépréciée et rejetée par les tenants de la civilisation universelle, amène le monde à faire face à de nouveaux défis de la culture.

La notion de créolisation découle du mot créole. Cette désignation revêt une multitude de conceptions selon sa zone d'énonciation. Brathwaite, anthropologue du monde créole de la Caraïbe, présente différentes acceptions du mot :

in Peru the word was used to refer to people of Spanish descent who were born in the New World. In Brazil, the term was applied to Negro slaves born locally. In Louisiana, the term was applied to the white francophone population, while in New Orleans it applied to mulattoes. In Sierra Leone, 'creole' refers to descendants of former New World slaves, Maroons and 'Black Poor' from Britain who were resettled along the coast and especially in Freetown, and who form a social élite distinct from the African population. In Trinidad, it refers principally to the black descendants of slaves to distinguish them from East Indian immigrants. When used with reference to other native groups, an adjectival prefix – French creole, Spanish creole – is used. In Jamaica, and the old settled English colonies, the word was used in its original Spanish sense of criollo: born into, native, committed to the area of living, and it was used in relation to both white and black, free and slave.¹⁰¹

Le terme créole a commencé par désigner la composante européenne de la population des îles (de la Caraïbe et de l'Océan indien) et du continent américain, née et élevée sur place. Finalement, il s'appliquera à tous êtres humains, plantes et choses qui ont vu le jour dans ces territoires. Historiquement, une différence était établie entre un esclave né sur place – donc assimilé à la culture créole et soumis aux règles de la plantation – et l'esclave nouveau – venu d'Afrique, appelé 'bossal' – qui ne supportait pas sa captivité

⁹⁹ Frédéric Joignot, « Interview d'Édouard Glissant », *Le Monde*, 5 février 1994.

¹⁰⁰ René Louise, *Le marronisme moderne: traditions populaires et recherches artistiques à la Martinique*, Éditions caribéennes, 1980 - 95 pages.

¹⁰¹ Edward Brathwaite, *Contradictory omen: cultural diversity and integration in the Caribbean*, Kingston, Savacou publications LTD, 1974.

et tentait de marronner. Certains Antillais réfutent l'appellation créole¹⁰², au nom de cette appartenance unique à l'Afrique mythique et au nom de la résistance du nègre marron. Toutefois, l'usage de culture créole ou caribéenne continuera dans cette étude parce que ces adjectifs transmettent l'idée de fusion et d'ouverture inhérente à cette culture. Du créole et de la créolisation, R. Confiant propose la synthèse suivante :

Le terme "créole" est donc éminemment moderne, et non passéiste et colonial comme d'aucuns pourraient le croire, et même postmoderne dans le sens où il signale l'émergence d'un nouveau modelé d'identité qu'on pourrait appeler "multiple" ou "mosaïque", en train de s'élaborer sous nos yeux partout à travers le monde, notamment dans les mégapoles occidentales. La créolisation a été en quelque sorte la préfiguration, au cours des trois derniers siècles, de ce phénomène irréversible¹⁰³

Du choc des cultures induites par la colonisation, l'esclavage et de *indureship*' (l'engagement des Indiens dans les plantations après les Abolitions), la culture créole se développe, cependant les différences culturelles persistent à Trinidad. Les écarts culturels entre les différentes communautés trinidadiennes sont suffisamment marqués pour les constituer en groupes distincts, susceptibles d'engendrer des conflits. Face à la relative nouveauté de la culture créole, la communauté indienne revendique la sécularité de ses pratiques millénaires. Cependant, cette posture de présenter sa culture comme isolée et autonome participe d'une illusion, elle renforce l'idée d'une culture engluée dans le passé qui ne trouve plus d'expression nouvelle dans le monde contemporain. Pourtant, Munasinghe, une anthropologue trinidadienne d'origine indienne, a démontré la créolisation des Indo-Trinidadiens dans son essai intitulé : *Callaloo or Toasted Salad ?*¹⁰⁴ Provenant de différentes castes et de régions différentes d'Inde, les premiers Indiens de Trinidad, quoique cantonnés au milieu rural, ont dû apprendre à se côtoyer, fusionner leurs pratiques culturelles, mais religieuses surtout pour parvenir à une communauté avec des pratiques unifiées. De nos jours, le nationalisme radical de l'Inde se répand un peu plus dans sa diaspora et l'illusion de la pureté onirique des origines persiste. Les revendications culturelles pour l'égalité des pratiques religieuses, des calendriers festifs des Indo-trinidadiens, certes légitimes, sont de plus en plus pressantes

¹⁰² Dominique Monotuka, *Ne m'appellez pas créole*, Les Éditions MWEN, 2006.

¹⁰³ Raphaël Confiant, *Aimé Césaire: une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Écriture, 2006, 382 p, p.266.

¹⁰⁴ Viranjini Munasinghe, *Callaloo or tossed salad? East Indians and the cultural politics of identity in Trinidad*, Ithaca, N.Y, Cornell University Press, 2001, 315 p.

et renforcent le repli communautaire et non l'ouverture et l'inclusion que propose la culture créole. Elles instrumentalisent la culture à des fins politiques à caractères hégémoniques. Certains chercheurs, les sociologues en particulier, préfèrent parler de multiculturalisme, et voir en Trinidad le paradigme de la société multiculturelle avec plusieurs communautés qui vivent en plus ou moins bonne harmonie.

Appropriations culturelles et valeurs humaines.

La zone de répartition de la culture créole s'étend aussi bien en Amérique que dans l'Océan Indien. Cette étude se limite à la culture créole de Trinidad et surtout celle qui se dévoile dans les romans du corpus. Dans l'œuvre de Earl Lovelace, le lecteur assiste à sa stratégie d'affirmation identitaire par la culture : le stickfighting (jeu de bâton) trouve son mode d'expression dans *While the Gods are Falling*; la religion des Shouter Baptists et le stickfighting luttent pour leur survie dans *The Wine of Astonishment* ; le carnaval, le steelpan et le calypso doivent se moderniser dans *The Dragon can't Dance* ; avec *Salt* le 'pretty carnival' s'entrevoit ; *Is Just a Movie* synthétise certaines problématiques culturelles. Cependant, seule la trilogie culturelle de Trinidad sera abordée. Bien que la religion soit une pratique primordiale de cette culture créole, elle ne sera abordée qu'en lien avec le carnaval. Les religions syncrétiques ne tiennent pas une place importante dans les romans du corpus. En fait, la représentation lovelacienne de la culture créole à Trinidad s'exprime par une trilogie : carnaval, steelband et calypso. Cette trilogie culturelle se dévoile en période de carnaval plus précisément.

Earl Lovelace, militant culturel, choisit la culture comme thématique pour la réalisation de soi. Sa conception de la culture montre que toutes les cultures se valent. Valoriser la sienne, montrer ses réalisations, ses savoirs et sa manière d'appréhender le monde, de le penser participent à la transmission de valeurs humanistes. L'appropriation de sa culture contribue à la construction de l'être, la valorisation de soi, en gardant sa conscience culturelle éveillée, plus singulièrement pour l'être caribéen que le romancier cherche à atteindre, car la culture forge la personnalité, a une action sur la manière de penser et agir sur le monde, et sur l'estime de soi. Conscient de l'importance de la culture dans la construction de l'être, Earl Lovelace s'adresse à ses lecteurs, pour leur transmettre en héritage des valeurs à préserver permettant de résister à l'anéantissement culturel.

Dans un monde contemporain caractérisé par une culture mondiale prédominante, avec les mêmes divertissements, les mêmes pratiques, les mêmes préoccupations matérielles

...; la diversité du monde et l'authenticité des cultures se réifient. Ritzer caractérise cette situation d'«*américanisation*» et de «*MacDonaliation*». Son concept du «*nothing*», remet en cause l'idéologie prônée par le capitalisme effréné, car elle engendre une pléthore de “*non-places*,” “*non-things*,” “*non-people*,” et “*non-services*.”¹⁰⁵ Earl Lovelace caractérise les ‘non-people’ de Trinidad de ‘Bacchanal Elite’. Par cette expression, il stigmatise ces personnes prises entre deux cultures : la plupart du temps, elles vivent à la manière occidentale, et ne reviennent que temporairement aux pratiques de leur culture d'origine, plus spécifiquement au carnaval. Pour le romancier, la culture mérite d'être pleinement vécue. Le désert culturel peut avoir des conséquences désastreuses. La violence des jeunes caribéens¹⁰⁶ dénoncée par certains observateurs, n'aurait-elle pas pour cause la déculturation : l'absence d'appropriation culturelle. Démis de leur culture, ils deviennent eux aussi des ‘non-people’ sans le soutien de leur culture. Contre cette tendance à l'unicité, certains acteurs culturels tentent de résister à l'invasion et mettent tout en œuvre pour sauvegarder leurs patrimoines culturels, même dans les diasporas.

L'œuvre d'Earl Lovelace dévoile une culture particulière, non pas universelle, mais universalisante : la culture créole, culture des opprimés. Sous la plume du romancier, elle devient instrument de dénonciation contre l'état du monde et vecteur de contestation. Elle est aussi outil de décolonisation et de restauration de l'être. Dans les romans, la culture participe à la défense des opprimés, mais surtout, les valorise et les magnifie. Les romans d'Earl Lovelace offrent au monde la possibilité d'aller à la rencontre du divers, d'apprendre l'altérité et la valorisation de soi par la culture.

Le carnaval, quintessence de la culture créole ?

Earl Lovelace tisse une relation particulière dans ses romans avec le carnaval. Les écrivains, tels que Wilson Harris, Derek Walcott, Benito Rojo perçoivent dans le

¹⁰⁵ Ritzer George, and Michael Ryan, “The Globalization of Nothing”, *Social Thought & Research*, vol. 25, no. 1/2, Social Thought and Research, 2002, pp. 51–81, p.52.

¹⁰⁶ Le taux de criminalité des jeunes très important dans la Caraïbe inquiète la population et les observateurs politiques, sociaux et économiques. Cette violence engendrée principalement par le trafic de drogue et le désœuvrement trouve aussi un écho dans *Is Just a Movie*. Lors de la visite du Bidonville de Laventille, la présence des personnages inquiète les dealers. Vers la fin du roman une série de meurtres se perpétuent par des actes de représailles. Le premier se déclenche à la suite d'une moquerie. Avec ces récits, le romancier révèle la violence des jeunes et surtout l'impuissance à trouver des solutions pérennes.

carnaval une spécificité caribéenne à promouvoir. Il est le ferment de la culture caribéenne. À Trinidad, la culture est véhiculée principalement par une trilogie : carnaval, steelband, calypso. Cependant, cette trilogie a été impulsée par le PNM¹⁰⁷, principal parti politique de Trinidad, à l'ensemble de la nation. Certains, dont Ballanger et Raymond Ramcharitar ¹⁰⁸, y voient une mise en forme de l'identité et un instrument d'aliénation populaire. Tous deux s'insurgent contre cette manipulation politique de la culture. Même si ces traditions étaient bien ancrées dans le pays, cette intervention de l'état vient corroborer ce que Eric Hobsbawm appelle : «*L'invention de la tradition*»¹⁰⁹. Cette fête amenée par l'élite coloniale entraîne une adhésion et une appropriation des Afro-trinidadiens d'abord, puis par les autres communautés trinidiennes. Les fondateurs de la nation de Trinidad perçoivent le potentiel unificateur du carnaval, l'harmonie du pays peut s'y réaliser puisque dans ce monde à l'envers les contraires se côtoient. De plus, la culture créole avec son principe d'inclusion et de fusion des cultures répond à l'exigence d'unité. Ainsi, le carnaval contestataire historique se transforme en un joyeux dévouement, où les slogans unitaires se multiplient : 'All o we one', 'Rainbow country', 'Callaloo Nation'. La bourgeoisie et la classe moyenne récupèrent l'héritage du peuple qui s'est rebellé pour avoir sa place au carnaval. Elles transforment son organisation et de nouvelles normes émergent. La mainmise de l'état sur le carnaval draine de nombreuses critiques notamment celle de la réification des pratiques de la culture créole de Trinidad. Réification, car elles manquent d'authenticité, elles servent d'attractions touristiques, et de niches financières. Ce modèle culturel, en dépit des dénonciations soulevées, demeure un exemple pour la promotion de la culture créole. Il se duplique dans de nombreux pays de la Caraïbe et de la diaspora.

Le carnaval contemporain de Trinidad, très organisé et professionnalisé laisse peu de place à la spontanéité. Seul Jouvay Morning continue cette tradition médiévale de monde à l'envers par son aspect de désordre, de renversement des interdits et des barrières sociales, et de libération des refoulés. Jouvay révèle un carnaval où des rituels anciens et nouveaux se juxtaposent, s'opposent et se mélangent.

¹⁰⁷ The People National Movement

¹⁰⁸ Voir Christopher L. Ballengee, « Music competitions, public pedagogy and decolonisation in Trinidad and Tobago », *South Asian Diaspora*, vol. 11 / 2, juillet 2019, p. 145-161, et Raymond Ramcharitar, « Gordon Rohlehr and the Culture Industry in Trinidad », *New West Indian Guide / Nieuwe West-Indische Gids*, vol. 85 / 3-4, janvier 2011, p. 191-214.

¹⁰⁹ Eric Hobsbawm, Terence Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, Éditions Amsterdam, 2012.

À Trinidad, le carnaval appartient à la sphère urbaine, cependant, les habitants des bidonvilles sont dépossédés du carnaval dont ils ont longtemps été les principaux artisans. Earl Lovelace narre dans ses romans – *Is Just a Movie* et *The Dragon can't Dance* – cette dépossession. De nos jours, les défavorisés restent en marge du carnaval, car trop coûteux. Ils participent au concours de Panorama avec leur groupe de steelpan. Les steelbands trouvent peu de place dans les parades carnavalesques actuelles. À ces défavorisés, il ne reste que Jouvay comme espace carnavalesque, plus facilement accessible par son expression d'inversion de l'ordre établi et peu coûteux.

Propositions d'actes de lectures de la culture créole des romans du corpus

Earl Lovelace participe à la transmission d'images, de symboles et de valeurs propre à sa culture dont le carnaval est la quintessence. Ce phénomène festif interagit dans de nombreux domaines et interroge la société dans son ensemble. Comment Earl Lovelace amène-t-il ses lecteurs à une appropriation culturelle pour une valorisation de soi et pour l'éveil des consciences (trinidiennes, singulièrement, et caribéennes en particulier) ? Les romans dévoilent un certain nombre de problématiques inhérentes à cette culture et à l'être caribéen. Deux chapitres de cette partie permettent de s'attarder sur la culture créole et de répondre à ce questionnement. Le premier chapitre dresse un état des lieux représentés dans les romans du corpus. Pour une meilleure compréhension de la problématique des lieux de la culture créole, une démarche socio-historique a été adoptée. Ainsi, l'étude commence avec la plantation, lieu de l'étrangeté ; se poursuit par le lieu onirique de Kumaca, lieu préservé puis souillé par son désir de progrès ; Cascadu, d'abord petite dépendance rurale, se développe pour devenir une localité avec un pouvoir d'attraction. Alors que le milieu urbain expose la décadence de Port of Spain, comme ville-capitale, symbole de l'héritage colonial ; Diego Martin, dans la conurbation de Port of Spain, se révèle comme un 'non-lieu', sans authenticité, car uniformisé ; le lieu urbain de prédilection : le bidonville, d'abord nommé Calvary Hill par analogie entre le parcours des habitants et celui de Jésus, puis nommé par son nom réel, Laventille, lieu d'authenticité, lieu de créations et de pratiques culturelles. Au-delà, des espaces de vie de la culture créole, ces lieux génèrent des comportements sociaux allégoriques : sur la plantation, lieu d'aliénation, les personnages ne parviennent pas à se réaliser. Kumaca symbolise l'appétit colonial incarné par le maître d'école. Cascadu

est révélateur de fractures et dépeint les conséquences historiques de la colonisation et de l'esclavage pour une demande de Réparation des 'sans-terre'. La ville attire les femmes qui ne peuvent s'y accomplir pleinement. Le bidonville révèle la fracture et l'ostracisme que ses habitants subissent. Le regard d'un des narrateurs révèle une société masculine avec une idéalisation de la femme potomitan. Le bidonville de Laventille : lieu où le carnaval a été vécu intensément comme un moyen d'expression culturelle, lieu de naissance du steelpan, incarne la résistance de cette société créole.

Le deuxième chapitre analyse le carnaval de Trinidad, comme le lieu de rencontre où s'exprime la culture créole. Le carnaval, même contemporain, garde un lien étroit avec la religion. Dans *The Dragon can't Dance*, les femmes sont sacralisées pour mieux les cantonner dans le rôle de femme objet sexuel. Des mots-masques empruntés à la religion permettent le découronnement pour mieux magnifier les personnages. Le masque d'Aldrick révèle son caractère sacré, mais le dragon ne peut plus danser, il ne trouve plus son espace d'expression ritualisée. Le carnaval, comme lieu de rencontre, alimente les controverses aussi bien religieuses que communautaires. Les parades carnavalesques de Jouvay pour Claude et le 'Pretty carnival' pour Florence promeuvent la rencontre avec soi-même. Le chapitre se clôt sur les satellites du carnaval : le steelpan dont la recherche et la trouvaille des notes harmoniques sont contées, ainsi que les débuts des steelbands, gangrés par la violence, puis le pan devient un instrument de fierté nationale et les bandes des facteurs de cohésion sociale. Le calypso se révèle par deux figures de personnages calypsoniens, un connaît le succès et délaisse sa base communautaire et l'autre, après le succès se convertit en réceptacle de parcours de personnages qui gravitent autour de lui après le Black Power.

L'acte de lecture de la culture créole dans les romans d'Earl Lovelace certes comporte une approche historique et anthropologique, mais celle-ci ne se réalise qu'en lien avec des procédés d'écritures romanesques du corpus, pour mieux appréhender le romancier Earl Lovelace dans sa dimension d'éveilleur des consciences.

Chapitre I. Approche socio-historique du cadre spatio-temporel : éléments dynamiques de la construction de la culture créole

Introduction

*Le récit romanesque ne prétend pas représenter une quelconque réalité, mais est donné comme la transposition littéraire d'une peinture, une mimésis au second degré qui prétend rivaliser en art avec la représentation picturale.*¹¹⁰

De par son métier de garde forestier et de fonctionnaire agricole, exercé dans sa prime jeunesse, Earl Lovelace livre aux lecteurs un certain nombre d'indicateurs fiables sur la réalité de son île, Trinidad. Les paysages¹¹¹ lovelaciens prennent forme dans une région spécifique, la Caraïbe et singulièrement à Trinidad. Dans les romans, les données topographiques se veulent de l'ordre du vraisemblable et/ou du réel. Ces repères spatiaux reflètent aussi une temporalité. Aborder ces espaces, c'est mettre en avant l'histoire qui les a structurés. Deux théories : le Chronotope et la Géocritique proposent d'intégrer l'environnement historique et géographique à l'étude d'une œuvre littéraire. Le concept protéiforme de Chronotope de Bakhtine, du grec ancien χρόνος, khronos : temps et τόπος : lieu, englobe une approche littéraire globale d'une œuvre et pas seulement du lieu. Ce concept démontre le rôle de l'histoire dans la compréhension de la littérature et plus particulièrement des Études postcoloniales. Le chronotope : « à la fois œuvre permanente d'un individu et de toute une époque, mais aussi œuvre variable, victime des effets destructeurs du temps et des hommes, elle réunit toutes les antithèses du roman, éclaire la situation de chaque personnage et sert de noyau générateur de toute l'action »¹¹². D'autres chercheurs abondent dans l'approche de Bakhtine et ils y adjoignent l'aspect sociologique pour une analyse socio-historique de l'espace. Parmi

¹¹⁰Cusset Christophe, *Fonctions du décor bucolique dans les Pastorales de Longus*, in: *Lieux, décors et paysages de l'ancien roman des origines à Byzance*, Actes du 2e colloque de Tours, 24-26 octobre 2002. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2005, pp.163-178 (Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique, 34). http://www.persee.fr/doc/mom_0151-7015_2005_act_34_1_2368

¹¹¹Paysage, espace, lieu, milieu sont utilisés indifféremment avec le même sens dans cette partie.

¹¹²Janice Best, "Pour une définition du chronotope: L'exemple de 'Notre-Dame De Paris'", *Revue d'Histoire Littéraire De La France*, vol. 89, no. 6, 1989, pp. 969-979.

les concepts¹¹³ récents, la Géocritique de Bertrand Westphal¹¹⁴ tient compte du contexte de production de l'œuvre d'une part et d'autre part l'espace en tant que représentation dans l'œuvre. Pour ce théoricien, la géographie détermine un type de société. Ainsi, La Géocritique s'appuie sur la dimension physique et humaine inhérente à la géographie pour mieux appréhender la littérature. Cette approche s'oppose à l'imagologie. Khalid Zekri propose une brève comparaison entre les deux concepts :

[la Géocritique prend en compte] le lieu lui-même tel qu'il apparaît, tel qu'il est représenté dans différents domaines artistiques (littérature, photographie, peinture, cinéma...). Si pour l'imagologie c'est le sujet représentant qui importe, pour la Géocritique c'est le lieu représenté qui revient au centre de l'analyse. Dans cette optique, le lieu est analysé en relation avec son référent (extratextuel) car « le référent et sa représentation sont interdépendants, voire interactifs »¹¹⁵

La Géocritique incorpore aussi la perspective culturelle ou contextualisation culturelle¹¹⁶ comme la définit Pageaux :

la spatialité que prend, revêt toute culture et, parallèlement, la façon, à un niveau individuel et symbolique, c'est-à-dire passée dans le langage, imaginée, la façon [...] dont l'homme exprime l'occupation de l'espace par son corps et les relations que le corps entretient avec l'espace, même à travers un texte littéraire.¹¹⁷

Earl Lovelace s'attelle à rendre le cadre spatial, le plus réaliste possible avec une toponymie réelle (Valencia, Toco, Cunaripo, Matelot, Maracas, Siparia, ...), une topographie vraisemblable avec des repères spatiaux fiables. Ces simples repérages orthonormés permettent de structurer l'espace. Ainsi, Cascadu, représenté dans deux romans, bien que fluctuant au gré des romans peut être facilement localisé sur une carte.

¹¹³ Parmi ces concepts récents ceux du sociologue indien, Arjun Appadurai, sont particulièrement intéressants. Pour prendre en compte la mondialisation des flux, il propose quatre nouveaux concepts qu'il décline en ethnoscapas, mediascapas, technoscapas, financescapas et idéoscapas in Arjun Appadurai et Marc Abélès, *Après le colonialisme: les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. Françoise Bouillot et Hélène Frappat, Édition de poche, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2015, 333 p., (« Petite bibliothèque Payot Essais », 560).

¹¹⁴ Bertrand Westphal, *Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000.

¹¹⁵ Khalid Zekri, « Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace* », *Itinéraires*, 2012- 2013, p.169-173.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Lahaie Christiane, « Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la *mimèsis* », *Cahiers de géographie du Québec*, volume 52, numéro 147, décembre 2008, p.439-451, <https://doi.org/10.7202/029870ar>, citation de Pageaux, p.440.

Dans *Salt*, le village se situe dans les hauteurs de Cunaripo, ville située à l'Est, alors que dans *Is just a Movie*, il se situe non loin de Toco, village du Nord-Est. Ce type de représentation pour Grojnowski, a une « *fonction référentielle* » servant à la « *description des lieux [et] s'efforce de reproduire le monde réel en créant des "effets de réel" »*¹¹⁸. Alors que Lahaie Christiane préfère le concept de « *lieu diégétique* ¹¹⁹ » pour ces lieux imaginaires. Les scènes principales des romans sont des lieux imaginaires : Kumaca, Cascadu, Calvary Hill¹²⁰. Les éléments topiques procurent une tonalité réaliste aux lieux. L'attitude du romancier face à la réalité spatiale de Trinidad ne se détermine pas pour autant par la (mise à) distance, bien au contraire elle révèle une véritable maîtrise de son territoire.

Toutefois, le but premier de l'auteur ne vise pas à rendre la géographie exacte du lieu, mais avant tout à livrer des œuvres romanesques. Et donc les décors se déploient avec les trames narratives et les personnages. Une recomposition du paysage s'opère pour répondre aux exigences des récits. Les personnages restituent les espaces, qu'ils soient urbains ou ruraux, principalement par le procédé narratif du '*showing*' qui donne l'impression d'être témoin de la scène. Les personnages habitent les lieux et les livrent comme un témoignage de vécu et non une description approfondie sous forme d'une énumération qui constituerait une liste (plus ou moins exhaustive) d'éléments composant ces paysages indiqués par le narrateur. Toutefois, pour Calvary Hill, la présence probante du narrateur surtout au début du récit exhibe le lieu à la manière épique. Pourtant, le narrateur évite l'écueil de la technique du '*telling*' qui repose plus sur la description. La subtilité consiste en la répétition de l'expression anaphorique de monstration : « *this is the Hill* » pour introduire un style poétique.

Les lieux pour Earl Lovelace se conçoivent en tant que réflecteurs historiques et sociaux. Erich Köhler souligne l'importance de ces facteurs dans la création d'une œuvre :

c'est justement grâce au caractère spécifique d'une œuvre d'art que celle-ci interprète l'état de la société dans une période historique donnée et qu'elle le reproduit en le transformant en un système de significations qui constitue l'œuvre elle-même . (...) le

¹¹⁸*Ibidem*, p.448, cité par Lahaie Christine

¹¹⁹*Ibidem*, p.448

¹²⁰Calvary Hill correspond à un nom de rue localisé à San Juan à Trinidad.

concept de nature (prend) leur signification dans le cadre d'une réflexion sur les problèmes historiques et sociaux.¹²¹

Les romans d'Earl Lovelace instrumentalisent la nature comme fondement d'une critique de la société. Ainsi, Earl Lovelace ne verse pas dans le doudouisme¹²² pour vanter les mérites et les charmes du paysage de Trinidad ni dans le romantisme pour exalter la nature tropicale. Le paysage dessine le cadre où évoluent les personnages. Les deux (cadre et personnages) désignent des référents sociaux et historiques de Trinidad à un moment donné. La plupart du temps, le paysage demeure un élément du décor, une atmosphère. Il joue rarement un rôle sauf pour le personnage de Claude. Les rares personnalisations de celui-ci font référence à la communauté. Édouard Glissant excelle dans ces procédés de personnification de la nature. De ses paysages, Geneviève Belugue écrit : « *Fondé sur l'ouverture et le mouvement, le lieu glissantien, loin d'être le creuset prétexte d'une crispation identitaire, est point d'ancrage d'où la relation devient possible, d'autant plus possible que la modernité réduit, et réduira de plus en plus, les distances et les temps* »¹²³. Sur certains points, les paysages lovelaciens rejoignent ceux de Glissant ; certes porteurs d'une affirmation culturelle et identitaire forte, mais surtout points d'ancrages pour la réalisation des personnages. Le concept même du roman permet la mise en relation, l'ouverture sur le monde en présentant sa diversité. Ainsi les paysages répondent à la problématique que Earl Lovelace se pose : "*What can I do for my society*", "*What my society is about*" (GRD, 229).

La dichotomie entre la ville et la campagne ne constitue pas un fondement des œuvres du corpus. Cependant, le monde rural reste le lieu de prédilection de l'action. Celui-ci se révèle comme un lieu de vie fondamentale, alors que la ville s'expose comme un lieu de passage, un lieu de quête, la créativité y foisonne. Non seulement les indices toponymiques réels confirment le pays Trinidad comme site de l'action, mais aussi comme une île située dans la Caraïbe. Tout se passe dans le microcosme de l'île, comme si le monde extérieur avait très peu d'influence. Elle comporte donc un espace insulaire. Pourtant, l'absence notoire dans l'œuvre d'Earl Lovelace de la vie littorale est manifeste. L'espace littoral se signale par les loisirs : les bains de mer. Sinon les

¹²¹Erich Köhler cité par Stenzel Hartmut, « Évolution et fonction critique du concept de nature dans la littérature romantique et dans le socialisme utopique », in: *Romantisme*, 1980, n°30. pp. 29-38. p. 30.

¹²²Le romancier ne cultive pas l'exotisme.

¹²³Blanchaud Corinne, « La pensée d'Édouard Glissant à l'épreuve de la France », *Études littéraires africaines*, numéro, 29, 2010, p. 44–53. <https://doi.org/10.7202/1027495ar>

personnages contemplant la mer de loin, de très loin. Ce vide interroge sur la place du paysage littoral dans la culture créole de Trinidad.

Le concept de chronotope accentuant l'importance de l'histoire et celui de Géocritique plus englobant, intégrant la notion de géographie physique, sociétale et culturelle guideront notre étude de l'espace dans les romans d'Earl Lovelace. Au-delà de la représentation du paysage avec une intention de vérisimilitude, comment l'auteur parvient-il à introduire l'espace avec tous ses enjeux dans son œuvre ? Quelle logique sociohistorique de Trinidad reflète la compartimentation des espaces choisis ? Les espaces sont-ils appréhendés avec les mêmes objectifs ? Kumaca préfigure une nature primaire quasi vierge, à peine dompté par l'homme qui cherche à la préserver pour se préserver lui-même. Marx affirme que depuis l'embourgeoisement de la société les relations de l'homme à la nature sont déterminées par la situation historique et sociale¹²⁴. Quelle situation historique favorise la constitution de Kumaca ? Cascadu inclut le site d'une habitation entre domaine cultivé, domaine naturel, domaine habité et cohabitation avec la nature. Quelles conséquences de l'histoire et du social révèle le village de Cascadu ? Calvary Hill figure un bidonville, squat urbain de personnages en exode rural. La temporalité de Calvary Hill amène à s'interroger plus sur l'aspect social et culturel que revêt cet espace. Quel(s) pays se reflète(nt) dans ces lieux diégétiques de Trinidad représentés dans les romans ? L'approche sociohistorique choisie amène à interroger l'espace plantationnaire d'abord, puis les autres lieux ruraux fictionnels : Kumaca et Cascadu dans la première partie. La seconde partie aborde les lieux urbains diégétiques, la ville de Port of Spain et le Bidonville de Laventille et Calvary Hill.

1. Milieu Rural

Introduction sur le milieu rural

L'île de Trinidad, la plus septentrionale et la plus grande des Petites Antilles, ne jouit pas de cette image d'Épinale de la Caraïbe, île de sable blanc bordée de cocotiers. Bien qu'appartenant à cet archipel, elle ne comporte pas les caractéristiques volcaniques de la plupart de ces îles. Géologiquement, elle est un bout du continent sud-américain. Ainsi

¹²⁴Lahaie Christiane, « Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la *mimésis* », *Cahiers de géographie du Québec*, volume 52, numéro 147, décembre 2008, p.439–451, p. 440.

sa flore et sa faune, en particulier, correspondent à celles du continent. Sa position la préservait jusqu'à très récemment des cyclones et des tremblements de terre, ce qui permettait aux Trinidiens de jouir d'une vie paisible sans catastrophe naturelle majeure. Deux grands ensembles géographiques se distinguent sur l'île : la barrière de montagne du nord, et la vaste plaine du sud.

Dans cet ensemble caribéen, Trinidad se singularise géographiquement et historiquement. Elle resta en marge des guerres coloniales. Longtemps colonie espagnole, les Anglais s'en emparèrent sans trop de résistance pour en faire une position stratégique, plus qu'une colonie de peuplement. Les Espagnols non plus n'ont pas eu cette volonté de peuplement. Avec la Révolution Française et Haïtienne, ils invitèrent les colons français à s'installer avec la promesse de terres proportionnelles aux nombres d'esclaves possédés. D'autres vagues de peuplement façonneront le particularisme trinidadien. Bien qu'elle se distingue, elle partage toutefois l'histoire commune du Nouveau Monde, de l'Amérique et de la Caraïbe singulièrement.

La terre forge le caractère des êtres humains qui l'habitent et construit une certaine vision, une manière d'appréhender le monde. Le romancier se fait le chantre du réel et de l'authenticité de son pays en donnant de la visibilité à son territoire. La stratégie de l'auteur ne vise pas à décrire l'environnement en longueur ni combler des désirs d'exotisme. Elle donne une vision de l'intérieur du pays. Cette démarche s'approprie le réel et permet de définir différents enjeux liés à la terre. Quelles images du milieu rural se reflètent dans les œuvres du corpus ? Par une approche socio-historique de la ruralité de Trinidad, quatre jalons sont posés dans ce chapitre. Le premier jalon représente le système plantationnaire, puis le deuxième signale Kumaca comme lieu onirique, le troisième et le quatrième jalon repèrent Cascadu, lieu de la ruralité dans deux romans du corpus.

1.1. L'ESPACE PLANTATIONNAIRE, « THE WORM OF MY OTHERNESS »

Penser les "Noirs", tous les groupes de "Noirs" c'est avant tout penser la manière dont l'ordre colonial les a divisés pour régner.¹²⁵

Indéniablement, la culture créole de Trinidad, comme les autres espaces où le système

¹²⁵Patrick Bruneteaux, *Le colonialisme oublié, De la zone grise plantationnaire aux élites mulâtres à la Martinique*, Editions du Croquant, col. « Terra », 2013, 315 p, p.19.

esclavagiste des Africains a régné pendant des siècles, émane du système plantationnaire : « *il y a bien un lien entre culture créole et plantation, Adams (affirme) que la plantation community a été au départ de la culture créole et a servi de modèle à la société créole* ¹²⁶ ». Dans son ouvrage intitulé *Le Colonialisme oublié*, Patrick Bruneteaux, livre la même observation :

Les plantations forment bien la matrice des cultures noires des Amériques. Quelle que soit l'interprétation que les chercheurs seront amenés à formuler quant à ces formes culturelles, il ne fait aucun doute que c'est au cœur de cet univers clos "plantationnaire" que s'élaborent les cadres sociaux qui structurent durablement l'expérience de la diaspora noire¹²⁷

Certains, comme Antonio Benitez-Rojo, préfèrent le terme de culture de plantation à créole¹²⁸. Dans le creuset du domaine de la plantation va se forger une culture particulière, où des cultures premières dans un espace déterritorialisé¹²⁹ puisent des pratiques, des concepts, les unes des autres, pour ainsi se reterritorialiser. La culture créole se conçoit ainsi comme appropriation territoriale de cet espace, la Caraïbe. « *(L)orsque la nature humaine est confrontée à un déshumain, à un incertain, à une imprévisibilité, même impensable, il se produit des processus de créativité qui sont absolument intéressants* »¹³⁰, précise Patrick Chamoiseau.

Comprendre l'univers plantationnaire s'avère primordial pour mieux appréhender la culture et la société créole à l'œuvre dans les romans du corpus. Qu'est-ce donc qu'une plantation dont le modèle séculaire influence puissamment non seulement les rapports

¹²⁶ Izard M., *Plantation Systems of the New World*, Papers and discussion summaries of the Seminar held in San Juan, Puerto Rico, in: *Études rurales*, n°3, 1961, pp. 108-114, citant Adams. p. 12.

¹²⁷ Patrick Bruneteaux, *Le colonialisme oublié. De la zone grise plantationnaire aux élites mulâtres à la Martinique*, Editions du Croquant, col. « Terra », 2013, 315 p, p. 22.

¹²⁸ Cette distinction se manifeste de plus en plus, car le mot créole, pendant la période esclavagiste, désignait, entre autre, un esclavagisé qui avait embrassé la civilisation européenne : « Le créolisé est bien, selon ce qu'en dit Babault, celui qui s'est conformé à l'habitus « naturalisé », a adopté « les goûts et les habitudes d'un colon » citation de Milka Valentin-Huber dans « La Décréolisation des Afrodescendants : un aboutissement de la Décolonialité dans les Amériques », 17 octobre 2017, <http://reseaudecolonial.org/2017/10/01/la-decreolisation-des-afrodescendants-un-aboutissement-de-la-decolonialite-dans-les-ameriques/>.

Certains réfutent le terme créole, car trop colonielement connoté. Toutefois, les Afro-trinidiens, dans le langage courant, sont désignés sous l'appellation de 'créoles'.

¹²⁹ Déterritorialisation et reterritorialisation sont des concepts de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ici, le premier est utilisé dans le sens de décontextualisation des pratiques culturelles, sociétales et autres d'un peuple, transféré vers un autre monde. La reterritorialisation serait les adaptations des populations dans ce nouveau contexte.

¹³⁰ Jean-Michel DEVÉSA et Savrina CHINIEN, *La Caraïbe, chaudron des Amériques*, trad. Philippe Colin et Nicolas Lépine, eds. Jean-Michel Devésa et Savrina Chinien, Limoges, PULIM, 2017.

sociaux, mais aussi politiques et économiques actuels des sociétés caribéennes et plus précisément Trinidad ?

Julian H. Steward un précurseur dans l'étude des plantations propose une classification selon l'évolution chronologique de la plantation¹³¹. La plantation désigne d'abord une conquête d'espaces dans les Amériques subtropicales et tropicales par les colons européens sur les territoires amérindiens. La plantation à esclaves se définit comme un domaine d'exploitation agricole intense, dont la main-d'œuvre servile permet l'enrichissement des planteurs : « *La plantation à esclaves correspond à un complexe historique, économique et social précis* »¹³². La dernière étape est celle de la plantation avec des ouvriers agricoles rémunérés. Dès les premiers instants, une corrélation indissociable s'établit entre servitude et plantation. Des peuples furent engagés pour le travail forcé ; d'abord les Amérindiens, puis massivement des Africains esclavagisés, et d'une certaine manière des Indiens et Asiatiques¹³³ venus combler le vide laissé par les Abolitions de l'esclavage. Les plantations produisaient, et produisent encore des : « *cultures extensives (de type monocultures) des denrées tropicales devenues des besoins de consommation courante en Europe et en Amérique du Nord, jusque dans les classes moyennes voire populaires : sucre, café, cacao, coton et indigo pour les textiles...* »¹³⁴. Trinidad, île à sucre, comme toutes les autres îles des Antilles, produisait de la canne à sucre, mais sa production agricole repose surtout sur la production de cacao. Dans ce lieu, déshumanisation et déracinement (physique et mental) provoquent des tensions extrêmes propices au *chaos-monde* comme le conçoit Glissant.

La plantation comme lieu de vie et de performances culturelles n'est guère évoquée dans l'œuvre de Earl Lovelace. Comme si le romancier voulait passer sous silence ce lieu de perte d'humanité, de chaos. "*It is the womb of my otherness – and of my globality*",¹³⁵ affirme Antonio Benitez-Rojo. *Salt* représente cette étrange relation à l'habitation, le lieu de travail forcé où le rapport à soi se construit dans l'extravagance

¹³¹La plantation se nomme aussi « habitation » aux Antilles Françaises.

¹³²Izard M., *Plantation Systems of the New World*, Papers and discussion summaries of the Seminar held in San Juan, Puerto Rico, in *Études rurales*, n°3, 1961, pp. 108-114.

¹³³Après l'abolition de l'esclavage les planteurs font venir des Indiens, des Africains, Asiatiques engagés sous contrat, « indentureship » en anglais. Cependant, l'engagement du voyage retour et les rémunérations ne sont pas toujours honorés. Ainsi, ses nouveaux arrivants se trouvent dans les mêmes conditions de précarité que les nouveaux affranchis. Leur déculturation est importante.

¹³⁴Dorigny, Marcel, « Chapitre VII. Le devenir des sociétés post-esclavagistes », Marcel Dorigny éd., *Les abolitions de l'esclavage (1793-1888)*, Presses Universitaires de France, 2018, pp. 101-114.

¹³⁵Benitez-Rojo, in *The Birth of Caribbean Civilization: a century of ideas about culture and identity, nation and society*, éd. O. Nigel Bolland, Kingston [Jamaica] ; Miami : Oxford, Ian Randle Publishers ; J. Currey, 2004, 665 p, p.160.

de la démence. Cette problématique est soulevée par deux personnages : un historique de la période esclavagiste, JoJo et un contemporain, le père d'Alford George: Dixon. Ils ont une relation pathologique au travail. Ces personnages s'échinent à la tâche et en deviennent ridicules. Ainsi la plantation se révèle comme un lieu d'aliénation par le travail et non pas d'épanouissement. Cette insistance sur ces personnages de 'sans-terre' qui ne posséderont jamais cette terre, de leur détresse et de leur désillusion soulève la problématique de la terre des descendants esclavagisés.

La plantation institue une hiérarchie sociale basée sur la couleur de peau et l'ethnie. Les stigmates de cette hiérarchisation continuent à imprégner la société trinitadienne. Elle impose un rapport de domination et de dépendance marqué par l'appartenance et/ou la proximité de la civilisation européenne, et le dénigrement pour ceux qui s'en éloignent. Au sommet de cette stratification sociale trône le maître – planteur – propriétaire du domaine puis ses collaborateurs blancs, les métis étaient assignés à la maison de maître et le reste de la population généralement nègre était affecté aux champs ou à la production. Un peu plus tard avec l'arrivée des Indiens ces rapports socio-raciaux déjà radicalisés s'accroissent – puisque ceux de la couche inférieure les méprisent à leur tour. Plusieurs épisodes dans les œuvres du corpus viennent attester de ces relations hiérarchiques racialisées. Dans le roman de *The Dragon can't Dance*, Miss Cleotilda a une peau claire et adopte une posture hautaine et méprisante pour le reste de sa communauté de Calvary Hill. Pariah, l'Indien, n'arrive pas à s'intégrer dans le bidonville à majorité afro-trinitadienne dont il subit les exactions. Le malaise survient aussi dans *Is Just a Movie* lors des manifestations du Black Power, Manick, le jeune indien intégré dans la communauté de Cascadu, n'obtient pas l'autorisation de porter le drapeau du mouvement. Quant à son père, pendant des années, il fabrique des costumes de carnaval sans oser y participer ou les montrer. *The Dragon can't Dance* se situe à l'époque pré-indépendance de Trinidad où les rapports sont encore très racialisés. Cependant, les deux autres romans montrent plus la difficulté pour les deux communautés dominantes à s'unir pour faire peuple.

Ce lieu d'anormalité détruit les êtres, la décolonisation et la restauration deviennent une nécessité. La plantation si elle assure l'enrichissement d'une minorité, elle soumet un grand nombre à la déshumanisation par son principe esclavagiste et à la déculturation par l'imposition des valeurs civilisationnelles européennes. La colorimétrie et

l'ethnisation hiérarchiques, même si elles tendent à disparaître, persistent par endroits dans la société. La relation pathologique au travail dénote une aliénation. Dans ce système écrasant la fuite, le marronnage deviennent nécessaires pour certains.

1.2. KUMACA, DE LA NATURE IDEALISEE AU DILEMME : COMMENT SE PRESERVER DE LA CIVILISATION ?

Dans ce contexte d'un discours colonial écrasant, établi par un système plantationnaire, la mission d'éveilleur des consciences s'impose pour déconstruire et reconstruire l'être caribéen écrasé par le poids du passé. La création romanesque permet à Earl Lovelace de créer un monde paradisiaque où l'homme meurtri peut s'accomplir en harmonie avec la nature. La fuite devient un paradigme essentiel, le marronnage loin des normes civilisationnelles européennes pour se reconstituer. Il faut fuir loin, très loin dans les montagnes, dans un lieu, un peu comme Kumaca.

Dans une approche historique des lieux créoles, Kumaca représente un village de marrons qui subit peu l'influence coloniale où l'être humain en fuite peut restaurer son humanité. La vie se passe en quasi autarcie, loin de toute autorité et d'une dépendance du monde extérieur : « *Kumaca, a nearly self-contained world of timbered hills, fertile valleys and rivers staggering through plentiful bluestone. Eleven miles of mountain track lead to the nearest village of Valencia and from here a road opens out to country the town of Zanilla* »¹³⁶, (SCM, V). La vision brossée de Kumaca, correspond à celui d'un petit village perché dans les hauteurs, et préservé. Serait-elle à l'origine de la société créole de Trinidad ? Le choix des noms des personnages à consonance espagnole¹³⁷ pour la plupart : *Pedro, Manuel, Miguel, Christiana, Assivero* oriente vers les premiers habitants de l'île. De leur rencontre avec les Espagnols, ils héritent ces noms. Ils furent massivement décimés et certains auraient pu fuir dans les hauteurs où les marrons¹³⁸ les ont rejoints¹³⁹. La présence des marrons serait attestée par les traces du

¹³⁶Introduction de Kenneth Ramchand.

¹³⁷Heike Paul, "Translating, naming, and classifying are operations that are part of the process of colonization", in *The Myths That Made America: An Introduction to American Studies*, December 2014, (p 43-88), p. 48.

¹³⁸Les marrons une fois en fuite recherchaient la sécurité de la forêt dense dans les hauts mornes, difficilement accessibles, où ils pouvaient se regrouper en communauté.

¹³⁹L'histoire du peuplement de Trinidad c'est d'abord constituer avec les peuples amérindiens, les premiers européens colons furent espagnols, sans réelle volonté de peuplement. Les colons des Antilles Françaises fuyant la Révolution Française et Haïtienne s'y installèrent avec leurs esclaves. Ce n'est que vers la fin du 19e siècle que les Britanniques y imposèrent des administrateurs/fonctionnaires.

créole à base lexicale française qui parcourent le roman : *That is fête papa!*, *petit carême* (103), *bouge* (122/128), *Papa*. Kumaca apparaît donc comme une société créole préservée comme aurait pu l'être une communauté formée d'anciens marrons et d'Amérindiens. Cette perception est corroborée par Julian H. Steward avec son expression de : « *dispersed peasants, open peasants.* », et il précise que : « *Leur souci majeur est d'éviter les Blancs* »¹⁴⁰.

Cette fuite hors de portée de la civilisation dans une nature accueillante et protectrice caractérise Kumaca et ses habitants. Les personnages vivent en parfaite harmonie avec une nature d'une beauté authentique. La nature y est représentée dans toute sa richesse, des essences et faunes variées (oiseaux, papillons, agoutis, lappes, serpents) la constituent :

Dry season reach now. Sunlight blazes the hills; and scattered between the hills' valuable timber trees – the cedar, angelin, laurier-matak, galba and mahoe – the poui is dropping rich yellow flowers like a madman throwing away gold. Down on the flat and in the crotches of the land where the two rivers stagger through the blue stone so plentiful in Kumaca, the water is clear, and in places, ice cold. The soil is rich, deep and black. The immortelle holds its scarlet blossoms still, and on the stem of cocoa, which shades pods have turned yellow or red and are waiting. It is time. The cocoa is ready for harvesting. (SCM, p.3)

Par cette composition verticale, du haut vers le bas, vivante et réaliste, le lecteur pénètre dans l'univers de Kumaca. Ce village se compose loin des diktats imposés par une société mercantile et vaniteuse. Cette verticalité se retrouve aussi chez les habitants. Des hommes à la droiture et à la loyauté indiscutables. Leurs activités de culture et de chasse sont en harmonie avec la nature. Dans ce processus d'idéalisation, les hommes sont représentés comme des chasseurs et des cueilleurs¹⁴¹ comme les premiers hommes. Par la sublimation de la nature et de l'homme, le narrateur crée un monde fictif aux valeurs idéales.

Le tableau idyllique que dépeint le narrateur sublime et idéalise ce village pittoresque. Cette idéalisation de la nature et de l'homme trouve un écho dans le mythe du bon sauvage de Rousseau :

¹⁴⁰ Julian H. Steward cité par Izard M, *Plantation Systems of the New World, Papers and discussion summaries of the Seminar held in San Juan, Puerto Rico*, in: *Études rurales*, n°3, 1961, pp. 108-114, p.109.

¹⁴¹ Scène d'activité de récolte de cacao p4-5, p8-9

Le mythe du bon sauvage, qui s'est constitué suite à la découverte de l'Amérique, est l'idéalisation des hommes vivant en contact étroit avec la nature. (...) il représente un havre de paix pour toutes les âmes agitées par un futur incertain. Vivre en d'autres temps, en d'autres lieux où paix et bonheur sont assurés par une Nature bienveillante, voilà ce que propose le mythe du bon sauvage.¹⁴²

Kumaca procure une forteresse végétale aux habitants qui y vivent en paix. Rejoindre le village relève d'une odyssée. Le seul accès avec le monde extérieur s'effectue par une trace étroite et sinueuse sujette à des glissements de terrain : « *Just past the landslide at the bend in the barrow track that wound like a clock's spring through the mountain between Valencia and Kumaca* », (SCM, 57). Les habitants vivent dans une quiétude et douceur de vivre. Father Vincent, le prêtre attaché à ce village, loue cette qualité de vie à l'émissaire du village envoyé quérir une approbation pour l'installation d'une école : « *'Kumaca', said the priest, is simple and beautiful. Your people are good, honest, simple, hard-working, and in the season, God willing, your crop is good. (...) You live happy, with your problems which are not too big for you to solve* », (SCM, 127). Le prêtre insiste sur la simplicité et la beauté de Kumaca. Il ne mentionne pas le sens de la fête et de l'amusement. Leur fête de fin de récolte est renommée et les étrangers n'hésitent pas à braver le tortueux sentier pour y participer. Pedro, le personnage focalisateur du premier chapitre, et Manuel aiment s'adonner à des plaisirs simples, comme taquiner les autres habitants, pratiquer la chasse, jouer de la musique.

La forteresse végétale de Kumaca propose un refuge sûr pour ceux qui veulent une protection. Francis Assivero, face à la douteuse ascension d'un des villageois, se souvient de son irruption dans le village : « *He could still remember the day when this Dardain, a thin little man with two teeth missing, limped in to Kumaca with nothing – nothing but his bruised face and a paper bag, and the only thing he had then was a grin which made you take pity on him* », (SCM, 57). Dardain fuit la violence conjugale et pour être certain de ne pas être retrouvé, il choisit le village de Kumaca comme asile. King, le narrateur de *Is Just a Movie*, a la même vision de Kumaca. Pour fuir la police après les événements du Black Power lui et ses compagnons se dirigent vers Kumaca quand ils se font arrêter : « *I (...), Ibo and Marvin (...), were apprehended in a roadblock on the Toco Road as we were making our way to the hills of the remote village of Kumaca.* », (IJM, 12). Le Kumaca qui réapparaît dans le dernier roman de Earl Lovelace

¹⁴²Jany Boulanger, *Le Mythe du bon sauvage*,
<http://www.cvm.qc.ca/encephi/Syllabus/Litterature/18e/bonsauvage.htm>

garde ses caractéristiques primaires, comme lieu refuge retiré du monde, et difficilement accessible.

Paradoxalement, l'emprise de la colonisation existe déjà à Kumaca :

Hors des limites de la plantation subsistent des indigènes libres, qui forment en quelque sorte un groupe complémentaire par rapport à la plantation. (...) (L)'attrait des marchandises des comptoirs européens les amène à plus ou moins long terme à entrer, de façon d'ailleurs marginale, dans le système socio-économique colonial (...) une situation d'attraction-répulsion.¹⁴³

Le système économique de Kumaca repose sur l'exploitation du cacao. Ce type de production atteste d'une survivance de l'économie coloniale, économie des plantations, tournée vers la satisfaction des besoins de la métropole coloniale. De plus, un petit nombre se plaint de l'isolement et veut amener le progrès dans le village. Ainsi, ils laissent entrer dans leur monde, des personnages avides et corrompus qui pervertiront ce tableau idyllique. Le personnage emblématique du maître d'école symbolise la perversion de la colonisation. Dans le récit, associer le maître d'école à la violence sexuelle insinue métonymiquement l'idée de la colonisation perçue comme un viol. En général, la violence sexuelle constitue un moyen de domination et d'asservissement, l'entreprise coloniale européenne ne s'en démarque pas, comme le souligne Steven Thomas en commentant le tableau de Theodor Galle : *Amerigo Vespucci discovering America*¹⁴⁴ : « *the sex and violence that became very much a part of the colonial project as a fantasy of European power* »¹⁴⁵. La légende latine¹⁴⁶ ambiguë de ce tableau et la personnification de l'Amérique en femme amérindienne sans défense amènent à concevoir la première rencontre des Européens avec l'Amérique comme un viol. De

¹⁴³Izard M., *Plantation Systems of the New World, Papers and discussion summaries of the Seminar held in San Juan, Puerto Rico*, in: *Études rurales*, n°3, 1961, pp. 108-114, p.109.

¹⁴⁴Cette même gravure, est attribuée aussi à Johannes Stradanus (Jan van der Straet), "The Discovery of America," 1587–89. Voir gravure en annexe 1.

¹⁴⁵Steven Thomas, *Deconstructing....*, in Teacher's blog <https://engl243.wordpress.com/2008/03/18/deconstructing/> consulté le 22 novembre 2020

¹⁴⁶"*Americen Americus rexit; semel vocavit inde. semper exitam*"

nombreux intellectuels antillais corroborent le concept de ‘viol fondateur’¹⁴⁷ pour mieux appréhender le monde caribéen. Ainsi, comme Rousseau, Earl Lovelace perçoit la civilisation européenne, synonyme de progrès, comme un paradigme de perversion de l’homme. Les habitants seront amenés à faire justice eux-mêmes. La civilisation européenne entraîne la chute de l’homme simple et intègre. D’où l’ardent besoin du romancier de marronner et de se construire sans subir ses contraintes.

Kumaca demeure un lieu onirique établi par l’ardent besoin de fuir, comme les marrons, le monde colonial et de vivre sereinement loin de celui-ci. Les marrons sont-ils à l’origine de Kumaca ? Le narrateur ne le dit pas clairement. Ce lieu accueille les fugitifs, l’accès accidenté, une vie en quasi-autosuffisance oriente vers le campement de marrons à la recherche d’un état premier en lien étroit avec la nature. Cependant, le monde évolue par des progrès de divers ordres, notamment par l’alphabétisation de masse. Kumaca ne peut rester en marge de cette société.

Entre ces deux milieux ruraux : la plantation et Kumaca, se trouvent Cascadu, lieu plus contemporain qui fait la synthèse des deux.

1.3. CASCADU : DÉCOR RURAL DE SALT ET IS JUST A MOVIE

*He took in the beauty and the music of the rivers
and the forests, the rhythms of life on the land, and
all the casual relentlessness of a landscape
that had a mind of its own.
(Salt, 9)*

Earl Lovelace représente cet espace rural de la culture créole dans deux romans du corpus *Salt* et *Is just a Movie*. Cascadu, lieu récurrent, représente le décor principal de ces romans. Ce lieu représente l’espace plantationnaire qui par ses mutations devient représentatif de la ruralité¹⁴⁸ contemporaine de Trinidad. Christine Margetic propose le

¹⁴⁷Mulot, Stéphanie, « Le mythe du viol fondateur aux Antilles françaises », *Ethnologie française*, vol. 37, no. 3, 2007, pp.517-524, p. 518 : « il fait référence à l’origine du monde antillais, celui du viol des premières ancêtres africaines déportées vers l’Amérique par les premiers colons blancs. Cette scène fondatrice telle que présentée par des auteurs de la littérature (Maryse Condé), d’essais (Édouard Glissant, Raphaël Confiant...), parfois même des scientifiques (Viviane Rolle-Romana), est aussi présente dans les discours publics, les créations artistiques – carnaval, danse, théâtre, cinéma, peinture – et s’exprime même parfois dans les discours politiques (comme dans celui du Comité de la marche du 23 mai 1998). »

¹⁴⁸Christine Margetic, Nicolas Rouget, Ruralité in *Hypergéométrie*, mercredi 4 décembre 2019 <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article740>.

développement suivant pour mieux appréhender la ruralité :

Ruralité renvoie au caractère de ce qui est rural, à la : « *condition des choses et des gens de la campagne* » (TLFi). La ruralité désigne en cela une territorialité, « *un lien, dans sa dimension anthropologique, aux différents contenus de l'espace rural* » (Bouron, Georges, 2015 ; Jean, Périgord, 2017). Elle fait référence à l'ensemble des représentations associées à la vie dans les espaces ruraux (Kayser, 1990 ; Rieutort, 2012), à « *une façon d'être au monde* » et aux modalités d'un « *faire* » (les ruralités comme mises en pratique collectives) (Georges, 2017). La ruralité ainsi transcrite en mode(s) d'habiter implique une relation aux lieux et au local étroite ou spécifique ; antérieurement en termes de sociabilités et de sédentarité, contemporanément en termes de mobilités, de distance à la ville, parfois de marginalité (subie ou choisie), plus largement de valeurs ou de symboles.

Cascadu s'oppose à Kumaca – lieu isolé. Au contraire, Cascadu échange avec le reste de l'île et surtout avec Port of Spain. Si les mentions de ce paysage sont éparées, la nature n'est pas pour autant stérile. La localité de Cascadu se dessine par tableaux selon les personnages focalisateurs qui agissent comme des caméras subjectives. Cascadu finit par constituer une entité puissante dans les romans. Quelles visions de la ruralité trinitadienne se révèlent-elles par ce lieu diégétique de Cascadu ? Le plus souvent, l'évocation de souvenirs d'enfance donne une réalité au lieu. La première partie s'attarde sur le Cascadu de *Salt* et la seconde partie aborde le Cascadu de *Is Just A Movie*.

1.3.1. Tableaux de Cascadu, révélateurs de fractures dans Salt

1.3.1.1 La poétique rurale de Cascadu

La première occurrence de Cascadu intervient au chapitre deux de *Salt* par une personnalisation : « *Cascadu had baptized all with the single name, Breeze.* », (*Salt*, 9). Ce procédé attire l'attention sur la communauté et impose d'emblée une division, une différence qui sur le plan culturel se joue généralement entre 'eux et nous'. Cette communauté forme un bloc. Cette introduction est réalisée par le biais du personnage de May, mère d'Alford George, le personnage principal. Elle s'isole de sa communauté, ainsi personnalise-t-elle ce hameau, pour marquer sa prise de distance. Le personnage de May représente aussi celui qui pousse vers l'assimilation culturelle à la Grande-Bretagne.

Ce lieu imaginaire, formé à partir de *Cascade* (lieu réel dans les hauteurs de Maraval) et

l'ajout du 'u' donne la consonance espagnole si particulière de la toponymie trinitadienne. Par la présence de l'élément eau, ce nom véhicule l'idée de fraîcheur, de la musicalité de l'eau en mouvement, de douceur de vivre et de sérénité. Les repères spatiaux de Cascadu sont mouvants. Dans *Salt* ce lieu est rattaché à Cunaripo, dans *A Movie*, Cascadu se situe dans les environs de Toco au Nord-est. Néanmoins, Cascadu atteste d'une volonté d'ancrage dans le réel d'une localité rurale de Trinidad.

May, la focalisatrice, introduit le lecteur aux paysages de Cascadu. Elle dévoile un lieu bucolique et pastoral où la nature est généreuse. C'est le terrain de jeux des quatre frères aînés d'Alford George :

they had gone off racing into the vast serene smallness of the landscape, traversing the tiny rivers, scaling the little hills, exploring the forest, setting traps for crabs, for doves, for singing birds, capturing with gleeful ingeniousness fish and iguana and small game, (Salt, p. 9-10).

Cette description poétique souligne la beauté du paysage. La faune abondante est contrebalancée par l'oxymore « *the vast serene smallness* ». Le personnage de May représente aussi celui qui pousse son fils à l'exil et à s'éloigner de sa communauté. Cet oxymore préfigure le dilemme du personnage d'Alford qui se sentira prisonnier dans son île où tous lui semblent insignifiants : « *tiny rivers* », « *the little hills* », par rapport à la vaste métropole coloniale. La flore, elle, donne lieu à une représentation symbolique.

1.3.1.2 L'immortelle : du microcosme au macrocosme, révélateur de conflit agraire

L'élément le plus significatif de ce lieu est un arbre, dont le chapitre deux intègre le nom : *Under the immortelle tree*. L'immortelle, arbre de belle taille emblématique de Trinidad pour sa floraison de fleurs rouges, embellit les montagnes, porte un nom qui le lie à l'histoire, puisqu'il est symbole de longévité. Dans l'absolu, cet arbre aurait pu être le témoin de l'histoire de l'habitation de Carabon et du personnage historique : Jojo, dont l'histoire est racontée par Bango plus loin dans le roman. Cependant, il fait l'objet d'un contentieux entre May et le père d'Alford. May estime qu'il est la cause de ses maux : « *This house here under the immortelle tree too damp for me* » (Salt,10). Pendant des années, elle réclame la coupe de cet arbre : « *You should cut down the immortelle tree, (...) The dampness going to kill us here.* ». Bien qu'elle reconnaisse la beauté de l'arbre, elle ne le supporte pas : « *and the immortelle flowers pretty, but if you*

don't cut it down, it will kill us here” (Salt, p. 12). Dixon, son mari, ne peut que réitérer son incapacité : *“we could live on the land. We could grow things, but we can't cut down the trees. That is the agreement Mr Carabon make with me. We can live on the land, we could grow things, but we can't cut down the trees”* (Salt, p. 12). Dixon est incapable de répondre à la supplication de sa femme et semble préférer la laisser mourir. Son incapacité, l'expression lugubre et l'accablement de May dramatisent la scène. Toutefois, le drame s'inscrit bien au-delà de la simple dispute conjugale, sa portée est bien plus symbolique. En fait, l'histoire de cette immortelle installe la problématique de la terre qui demeure irrésolue à Trinidad. Les colons et leurs descendants possèdent la terre, alors que les descendants des esclavagisés n'en disposent pas.¹⁴⁹ Monique Bégot et Frédérique Turbout dressent un bref panorama de cette problématique :

La question de la terre : C'est encore un douloureux et épineux problème dans le bassin Caraïbe. Les conditions d'attribution de propriétés, à partir du XVI^e siècle avec spoliations des biens indigènes, ou mise en servage des populations autochtones, introduction et développement de l'esclavage dans l'archipel surtout et sur quelques espaces de l'isthme (basses plaines de la côte caraïbe) et de la Colombie actuelle ont créé des situations traumatisantes. / Le rapport à la terre des populations rurales a souvent oscillé entre soif de possession et rejet des métiers liés à l'agriculture, (...). La possession du sol reste aujourd'hui un problème que peu de gouvernements ont pu (su) résoudre. (...) Peu ont réussi et partout on note une vive opposition entre les grandes propriétés ou grandes exploitations (...) les micro exploitations paysannes de moins d'un hectare.¹⁵⁰

Earl Lovelace adhère à cette vision de l'impuissance de gouvernants à ce propos. Il regrette que le leader Eric Williams n'ait pas saisi l'occasion de la mobilisation pour la rétrocession du terrain militaire de Chaguaramas pour tenter de résoudre cet épineux problème.

L'étude du chronotope débouche naturellement sur une réflexion sur la perception du monde à travers les relations spatio-temporelles qui en révèlent les enjeux. Les descendants des déportés africains sont amenés à squatter des terres dans les mornes: *“now he was a child again (...) leaving the lopsided landscape of Cascadu, with the whitewashed estate barrack houses on the low side of the road, and on the hillside, the squat houses standing apart from each other, their thatched roofs weighing them down”*

¹⁴⁹ Monique Bégot, Frédérique Turbout, « La terre, un enjeu », *Atlas-Caraïbe*, Université de Caen Normandie, AREC, Association de Recherche et d'Études sur la Caraïbe, 2007-2020 <http://atlas-caraïbe.certic.unicaen.fr/fr/page-125.html>, consulté le 06 septembre 2020.

¹⁵⁰ Monique Bégot, Frédérique Turbout.

(*Salt*, 29). Cette composition esthétique à l’oblique du paysage attire l’attention sur la dimension sociale et historique du paysage qui traverse les temps. La réalité sociale se dessine sous les yeux du lecteur. Cette peinture de Cascadu fait écho à *La rue Cases-Nègres* de Zobel, qui décrit un lieu similaire dans une autre île de la Caraïbe : « *La rue Cases-Nègres se compose d’environ trois douzaines de baraques en bois couvertes en tôle ondulée et alignées à intervalles réguliers, au flanc d’une colline* »¹⁵¹. La rémanence du système de la plantation exposée par ces descriptions pose ainsi le problème de la distribution des terres. Le chronotope ici souligne une dimension du récit qui aide à identifier les valeurs principales de l’œuvre. *Salt* atteste d’un roman résolument engagé dans la défense d’une cause : la réparation. Cette fresque, comme l’immortelle sert d’entrée en matière. La question de la terre demeure problématique dans *Salt*, il est l’un des enjeux majeurs du roman qui porte la nécessaire réparation¹⁵². Dans *Growing in the Dark*, le romancier donne sa conception de la réparation : « *It is to liberate participants in one of the most brutal and at the same time creative periods of our history of guilt and shame and victimhood and place at the centre of our striving, of our competing or of whatever form we choose by which to live, as human beings* » (GRD, 204). Earl Lovelace est toutefois conscient des obstacles de la réalisation de la réparation et des interrogations qu’elle suscite :

« Almost every time the question of reparation is raised, the response is to first focus on how difficult it is to achieve. How practical is it? The question people ask: Don’t you think too much time has passed? To whom will you give reparation? Who is to give the reparation? What form will the reparation take ? » (GRD, 201).

Ce tableau révèle aussi une division entre ceux restés volontairement sur la plantation et les squatteurs. En dépit de la division apparente entre ces deux groupes, tous sont concernés par la réparation, car sans-terre.

Les descriptions de Cascadu fournies par les personnages focalisateurs, May et Alford, demeurent succinctes. La beauté du paysage et de la flore est contrastée par les fractures sociales et historiques qu’elles dénoncent. Dans *Salt* la nature ne sert pas que de simple décor de fond, mais son rôle symbolique annonce les enjeux majeurs du roman.

¹⁵¹Joseph Zobel, *La rue Cases-Nègres*, Présence Africaine, Paris, 1974, p. 19.

¹⁵²Une section de *Growing in the Dark*, Towards Réparation (p. 146-196) recueille un ensemble d’articles d’Earl Lovelace à ce sujet.

1.3.2. Représentations de Cascadu dans *Is Just a Movie* : de la volonté minimaliste à l'appropriation fantastique

1.3.2.1 La douce et tranquille vie de Cascadu dans *Is Just a Movie*

Les enjeux agraires de *Salt* subsistent, comme pour signifier une continuité entre les deux romans. Dans *A Movie*, les mentions de Cascadu n'abondent pas, cependant, ni le narrateur, ni les personnages ne livrent d'amples descriptions de cet espace. Ce lieu reste en arrière-plan tout au long du récit, sauf pour le personnage de Claude où la nature se place au premier plan. La bourgade demeure toujours le site de l'habitation de Carabon où Sonnyboy occupe son premier emploi.

La rupture avec l'espace clos d'aliénation du passé est tangible. Le cœur de l'action se passe dans une zone de squat appelé « *the compound* »¹⁵³, lieu de résidence d'Aunt Magnenta et du narrateur, King. Il n'y a pas de description du lieu dans le roman. Les quelques éléments apportés par le récit laissent entrevoir une occupation autour d'un espace marécageux, d'un terrain de cricket et de foot où l'installation est libre. La représentation de cet espace correspond à la définition britannique de compound : « *mettre ensemble pour former un tout* »¹⁵⁴. Dans ce lieu de vie, le vivre ensemble amène à tisser des relations édifiantes et représentatives de la société trinitadienne. Cascadu sert de décor figuratif pour l'évolution des personnages. Seule la narration fournit des indices épars pour appréhender la réalité géographique du lieu. Sonnyboy gare sa guimbarde dans une pente, le casino se situe au-dessus de l'église et le club permet de voir l'arrivée du convoi pour l'électrification ; tous ces éléments témoignent de la topographie escarpée de Cascadu, comme déjà dépeint dans *Salt* : « *the lopsided landscape of Cascadu* », (*Salt*, 29). Ce bourg, situé dans les hauteurs, se compose d'une savane, une forêt, un marécage. Cascadu, la rurale, évolue au fil du roman et gagne en importance. Les éléments du récit laissent entrevoir un espace semi-urbain, un village actif, avec église, cimetière, casino/club, bars, et centre culturel/community center. Il deviendra un pôle d'attraction touristique et culturel avec un rayonnement national. Cependant, l'impression n'est pas celle d'une localité compacte avec un centre dense, mais plutôt celle d'une urbanisation dispersée. Ces éléments sur la nature de Cascadu n'offrent pas de réels enjeux dans la narration, à part l'ancrage dans la ruralité de

¹⁵³Aux États-Unis d'Amérique, compound désigne une zone résidentielle urbaine fermée de type familial autour d'une cour intérieure.

¹⁵⁴Ma traduction de la définition du Meryam Webster, dictionnaire en ligne.

Trinidad. Ils permettent de saisir le temps et l'espace réel où évoluent les personnages. Cependant, la nature de Cascadu va se révéler être un actant¹⁵⁵ symbolique.

1.3.2.2 Cascadu, nature fantasmée, nature sublimée, métaphore d'une aliénation mentale

Claude incarne un personnage secondaire proche de la nature¹⁵⁶. Avec lui, la nature de Cascadu est sublimée. Le chapitre *Claude's belonging* dépeint deux versions contrastées de la nature, l'une fantastique et l'autre réelle, l'une diurne et l'autre nocturne. Ce procédé emprunté à la technique du clair-obscur permet ainsi au narrateur d'introduire des valeurs symboliques.

Pour Claude enfant, le monde de la nuit abrite l'étrangeté, elle engendre le mystère. Les éléments de la nature deviennent des acteurs et jouent un rôle actif dans sa transformation. 'Evening' simple repère temporel, a la capacité d'encercler la forêt comme pour en faire le siège. La nuit se répand comme un liquide menaçant et la respiration des arbres s'entend. Les verbes d'action suivants : 'surround', 'spread', 'breathing', dénotent des actes sonores feutrés proches du silence. Ils renforcent l'impression de manœuvres subreptices et insidieuses caractéristiques d'un univers fantastique. Cette scène pourrait se dérouler n'importe où dans le monde, cependant, les êtres de la nuit de la mythologie antillaise l'installent ostensiblement dans la zone caribéenne. Le romancier avoue son attirance pour le fantastique caribéen : « *All these myths that served to deny people their personhood would be what I would take issues with* », (GRD, 5), ainsi il renforce le caractère authentique de ses romans. Une simple évocation des créatures légendaires de la nuit constitue un matériau suffisant pour créer une parenthèse fantastique¹⁵⁷ dans le roman.

¹⁵⁵Un actant est un rôle dans l'action, et/ou une attribution (l'affectation d'une caractéristique, d'une propriété à quelque chose). C'est une réalité abstraite différente d'un personnage (...) : un actant ne renvoie pas forcément à un être humain ou à un personnage unique. Les actants ont ainsi un aspect abstrait et collectif. Définition obtenue par la mise en commun de deux sources : <http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/perso.htm> et LOUIS HÉBERT, *Introduction à l'analyse des textes littéraires : 60 Perspectives*, 27/06/2020, <http://www.signosemio.com/documents/approches-analyse-litteraire.pdf>

¹⁵⁶Ce personnage sert de focalisateur pour aborder la forêt, les plantes et la faune de Trinidad par son emploi de fonctionnaire du ministère de l'Agriculture. Ainsi, il fait office de double de l'auteur qui a rempli la fonction de garde forestier et assistant agricole à Rio Claro, même lieu d'exercice du personnage de Claude.

¹⁵⁷Nous proposons la définition suivante du fantastique : "the fantastic cannot exist without the notion of a clear dividing line (which the text transgresses) between things possible according to the laws of nature and things supernatural and impossible", in Peter Childs and Roger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, 2006.

(Claude) would watch birds head for nest and the evening surround the forest and night spread the land, and hear the breathing of the trees and the hoot of the spirits out there in the dark, the douens with their little children bodies, their broad straw hats and backward-turned feet calling, *hoot! hoot!* Hoot, like jumbie birds, as they ran through the forest playing, Claude trembling at the thought of being outside in the dark peopled by spirits at the crossroad, La Diabless, the lagahoo, soucouyant, and phantom dragging along a coffin by chain. (*IJM*, 231-2)

Toutes ces créatures de la nuit sont pour la plupart des « *hommes bestialisés*¹⁵⁸ » sauf le ‘*Jumbie bird*¹⁵⁹’ qui serait à classer dans la catégorie « *animal humanisé* » selon Ina Césaire, pour qui le conte antillais « *présente une caractéristique particulière, sinon unique, qui le distingue de la plupart des autres traditions orales : il présente une sorte de balancement permanent entre l’homme et l’animal* »¹⁶⁰. Ces entités ne sont convoquées que par la pensée de Claude et ne sont pas perçues par d’autres personnages. Ce personnage navigue entre deux mondes. Le choix du bestiaire entre animalité et humanité, par le narrateur, illustre un balancement et une impossibilité de faire un choix pour Claude.

Néanmoins, il semble avoir besoin d’être protégé des monstres de la nuit. Il peut franchir la porte hors de ce monde grâce à la protection que lui fournit un arbre, le bois d’Inde : « *morning bringing him the world anew, and he would go past the bay leaf tree* »¹⁶¹. Les éléments diurnaux de la nature se révèlent à Claude, ils sont principalement aquatiques. Ils semblent signifier une aisance et un bien-être, en contraste avec l’univers de la nuit porteur de peur :

through the gate, out into the day, past Pory land and Sylvan garden and Carabon estate, glad for the sun, for the light, for the tadpoles flitting across the shallow pools (...), for the bridge and the river below it, flowing clear and glassy, the bands of tireless silver fish bunched together like racing cyclists, the coscorobs, drifting by solemn like monks, a single guabine in the lightly striped suit of a prisoner, its mouth open like it dreaming, (*IJM*, 232)

¹⁵⁸Ina Césaire, *La faim, la ruse, la révolte*, Collection connaissance du patrimoine du musée régional d’histoire et ethnographie de Fort-de-France, 2008, p.7.

¹⁵⁹Le Jumbie bird (oiseau esprit) est un petit hibou des Antilles. À Trinidad où il survit toujours, le voir ou l’entendre est signe de mort, dans l’imagerie trinitadienne. Ismith Khan a publié un roman titré *The Jumbie Bird*, 1961, où il relate la vie d’une famille indienne dont le patriarche fut engagé sous contrat.

¹⁶⁰*Ibidem*, p. 7.

¹⁶¹Dans les croyances trinitadiennes, l’arbre de bois d’inde a des vertus protectrices qui apportent paix et sagesse.

Des êtres humains (femmes et hommes) peuplent ce monde aussi. Ces gens représentent pour lui la vraie vie, la Trinidad authentique constituée des personnes initiées à la culture créole ou acteurs culturels. Dans ce monde, il évolue sans crainte, car les monstres n'y sont pas :

carrying the timelessness with him into the morning sun and noise of traffic, trucks carrying gravel and sand and lumber, vans transporting bananas and oranges and yams, on his way these formidable women dressed in green, in black, in white, in red, their heads tied with bulky coloured kerchiefs, the scented oils on their skin smelling of mystery, of magic, of obeah, saying Good morning, Miss Gloria; good morning, miss Dolly, good morning, good morning, not only out of politeness but from a respectful fear. These women could put a light on you. You could go blind for looking them bold in the eye. Good morning, child; good morning, darling. Good morning, Sweets. And the men on his way (...) fighters, dancers, pan men, cricketers, all of them with this power of belonging, of ownership, behind them this world of spirit, of mystery. (IJM, 232/3)

Claude est maintenu séparé de cette réalité de Trinidad : « *those he called the people* » (IJM, 231). La symbolique connotée par cette technique du clair-obscur dévoile la dichotomie du personnage. Claude, tout comme sa sœur Dorlene¹⁶² et Alford George¹⁶³ de *Salt* subissent l'aliénation intellectuelle comme le qualifie Frantz Fanon. Pour le psychiatre, « *l'aliénation est de nature presque intellectuelle. C'est en tant qu'il conçoit la culture européenne comme moyen de se déprendre de sa race, qu'il se pose comme aliéné.* »¹⁶⁴ Marxisant son propos, le docteur accuse la société bourgeoise d'être le vecteur de ce mal-être. En fait l'éducation bourgeoise que reçoit Claude le coupe de sa communauté avec laquelle il entretient seulement des rapports distants :

l'aliénation intellectuelle est une création de la société bourgeoise. Et j'appelle société bourgeoise toute société qui se sclérose dans des formes déterminées, interdisant toute évolution, toute marche, tout progrès, toute découverte. J'appelle société bourgeoise une

¹⁶²Claude et sa sœur portent un nom de famille d'origine écossaise, Cruickshank, qui signifie jambe tordue. Le choix de ce nom dénote une anormalité. Il souligne surtout l'aliénation mentale de cette famille.

¹⁶³ Fanon considère les aliénés comme : « *victime d'un régime basé sur l'exploitation d'une certaine race par une autre, sur le mépris d'une certaine humanité par une forme de civilisation tenue pour supérieure* », in Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, Le Seuil collection « Points », 1952, p.181.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

société close où il ne fait pas bon vivre, où l'air est pourri, les idées et les gens en putréfaction.¹⁶⁵

L'univers de la nuit avec ses monstres suggère métaphoriquement cette aliénation, c'est-à-dire la volonté assimilationniste de ses parents à la culture occidentale. « *(T)he individual comes to see himself at the mercy of forces which in fundamental ways elude his understanding* »¹⁶⁶. L'intermède fantastique intervient comme pour signifier une violation de l'ordre immuable. Les monstres s'envisagent comme les éléments inquiétants de l'éducation de Claude. Ils annihilent et bafouent sa réalité. Jean-Georges Chali soutient que les mythes ont « *été corrompu(s) par la vision des vainqueurs, comme une incapacité à créer, comme une infirmité, l'impossibilité de dire son Moi* »¹⁶⁷. Effectivement, Claude ne trouve pas les moyens de son affirmation identitaire et culturelle, même si le jour pour lui s'ouvre sur un monde réel, un monde vrai, sans masque. Il ne peut y demeurer seulement en observateur. Il lui faudrait attendre d'être adulte pour se désaliéner. Earl Lovelace illustre l'aliénation intellectuelle par le truchement du paysage de Cascadu et applique le procédé métaphorique du clair-obscur pour la description du paysage au cours du récit. Dans cette posture narrative se révèle l'art du *welto*. Le recours à la mythologie sert de masque pour exprimer l'aliénation mentale.

Pour conclure cette section, le romancier campe deux personnages qui plongent dans leurs souvenirs d'enfance pour livrer une peinture passéiste de Cascadu. Ces représentations de la ruralité créole révèlent une époque passée mais dont les incidences sur le présent sont encore notables. La question de la terre se développe au cours des romans. Les mutations vers un monde moderne avec plus de commodités dévoilent Cascadu en milieu semi-urbain, semi-rural actif. La culture créole avec sa mythologie et l'implantation du centre culturel et touristique s'appréhendent comme une assertion de l'enracinement et d'une continuité de cette culture dans l'espace spatio-temporel de Cascadu. Le *welto* littéraire se dévoile aussi dans cette partie avec le masque des légendes caribéennes pour désigner l'aliénation mentale. Dans cet espace, certains s'aliènent et se coupent de la communauté. D'autres se laissent séduire par l'attrait de la

¹⁶⁵Ibidem.

¹⁶⁶Peter Childs and Roger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, 2006, cite David Punter, *The Literature of Terror* (1980), p. 128).

¹⁶⁷Chali Jean-Georges, « Contes créoles et subversion du discours littéraire », *Africultures*, 2014/3 (n° 99 - 100), p. 392-399. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-africultures-2014-3-page-392.htm>

ville.

Conclusion sur le milieu rural

Quand le romancier aborde la plantation des Carabon dans *Salt* et *Is Just A Movie*, qu'il localise à Cascadu, il problématise le lieu en signalant deux controverses. La première narre la relation psychopathologique au travail par le biais de deux personnages à différentes époques. La seconde, abondamment traitée dans *Salt*, concerne l'épineux problème de l'occupation des terres qui sert à illustrer la nécessité de la réparation. À l'instar de l'immortelle tree, Cascadu de *Salt* est instrumentalisé pour mettre en évidence le problème de la terre. Cascadu revêt aussi un aspect bucolique. Le village forestier isolé de Kumaca sert d'allégorie pour mettre en lumière le fonctionnement de la colonisation conçue comme un viol. Toutefois, l'analyse du récit montre que la quête de progrès est inéluctable. Cascadu illustre la ruralité de Trinidad dans les deux derniers romans. Comme toile de fond de *A Movie*, le village ne dévoile pas de problématisation. Il apparaît comme caution du réel. Certes, la problématique de la terre continue en toile de fond, mais il représente avant tout le lieu d'évolution et le point d'ancrage des personnages. Cascadu dénote une vie paisible dans un environnement rural, un espace évolutif dans un monde changeant. Cascadu la rurale devient un centre semi-urbain, un lieu contemporain avec une attractivité locale et nationale par son centre culturel et touristique. L'inclusion de la mythologie antillaise ancre aussi dans le réel trinidadien. Quoique l'auteur ne montre pas de relation logique entre la plantation, lieu rural, et la culture créole, nous avons tenté de poser la plantation comme instrument du façonnage non seulement du paysage, mais aussi de la culture créole de Trinidad. Nombre de chercheurs montrent que ce système coercitif est le lieu matriciel de la culture créole. Elle provient de la fusion de divers éléments culturels. Toutefois, Earl Lovelace se réapproprie les principaux catalyseurs - la résistance et la quête de liberté - de la culture créole rurale pour les transposer dans le milieu urbain. Cet espace est aussi créateur de culture.

2. Milieu Urbain

Introduction du milieu urbain

L'espace urbain dans les romans d'Earl Lovelace ne désigne que la ville de Port of Spain. Elle se présente sous diverses facettes. La ville d'après une conception de La Géocritique se définit comme un espace réel ou fictif : « *La perception (de la ville) ne réside pas forcément dans son aspect ni dans sa superficie, mais plutôt dans son chronotope, entendu comme intrication indissoluble du temps et de l'espace*¹⁶⁸ ». Christine Chivallon met en exergue la dichotomie de la ville entre « *son centre et sa périphérie dont l'un incarne l'ordre, le Logos, la géométrie et l'autre le désordre, l'imaginaire, la poésie* »¹⁶⁹. Earl Lovelace, romancier, ne cherche pas d'emblée à montrer la relation étroite entre le lieu et l'époque, indubitablement cette relation transparait dans les récits. Le chronotope de Port of Spain, la capitale de Trinidad and Tobago, reflète des espaces bien compartimentés : lieu de pouvoir, lieu de résidence, et lieu de chaos : le bidonville. Ce dernier lieu reçoit un traitement conséquent. Les stéréotypes dépréciatifs des bidonvilles correspondent à des lieux communs dans les romans. Les personnages ou les narrateurs qui les énoncent donnent à ce lieu une autre connotation. Les épisodes tels que la présentation épique de Calvary Hill, le discours de mise en garde de la mère de Sonnyboy, la visite guidée de Laventille manifestent de l'engagement du romancier pour une revalorisation des bidonvilles auprès du lecteur. Cependant, aucun des personnages ni les narrateurs ne célèbrent la ville de Port of Spain. Toutes les évocations de la ville la discréditent : les monuments, les femmes en ville, le « non-lieu » de Diego Martin. Cette section interroge les divers procédés narratifs participant à une entreprise de restauration du bidonville de Laventille à Port of Spain. Une première partie développe les stratégies de disqualification de la ville. Tandis qu'une seconde met en exergue la résistance en tant que facteur de vitalité de Laventille.

2.1. LES STRATEGIES DE DISQUALIFICATION DE LA VILLE

Les villes capitales représentent des lieux de foisonnement de l'activité humaine tant économique, politique, sportive que culturelle. Vitrine du pays, les autorités s'appliquent à rehausser son attractivité nationale et internationale. Certains écrivains lient une relation profonde avec l'espace urbain qu'il soit moderne ou bien même

¹⁶⁸ Khalid Zekri, « Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace* », *Itinéraires*, 2012-3 | 2013, 169-173.

¹⁶⁹ Chivallon Christine, Éloge de la « spatialité » : conceptions des relations à l'espace et identité créée chez Patrick Chamoiseau, in: *Espace géographique*, tome 25, n°2, 1996, pp. 113-125, p.119.

ancien. La ville inspire les romanciers. Alors que certains la célèbrent et s'identifient à elle, d'autres, comme Earl Lovelace, se distancient de la ville. Les différentes apparitions de la ville de Port of Spain, comme cœur de ville, dans les romans du corpus tendent vers cette interprétation. En effet, à part la période du carnaval, la ville perd toute attractivité. Dans les romans, la dynamique de la capitale manque de représentation, alors que son état de dégénérescence est mis en exergue. Dans *Les Damnés de la terre*, Frantz Fanon compare les villes et les villages en Algérie et conclut que la ville est une construction coloniale. En effet, dans la plupart des villes fondées par la colonisation européenne dans le Nouveau Monde, la structure en damier se réplique. Les rues en lignes droites naissent d'une volonté de rationalisation et de dompter l'espace, censées représenter l'ordre et la maîtrise de l'espace. Pour Patrick Chamoiseau, ces villes sont emblématiques d'une « *logique urbaine occidentale, alignée, ordonnée* »¹⁷⁰. Le centre de Port of Spain provient de cet héritage colonial. Ville-capitale, elle désigne surtout le parangon du pouvoir colonial. Quelques monuments rappellent cette époque dans les romans : les cathédrales, the Red House, Woodford Square. Ces deux derniers sites font l'objet d'une focalisation dans les romans. Comment la stratégie de déconstruction de la ville coloniale de Port of Spain comme centre du pays se dénote-t-elle dans les œuvres du corpus ? À quelles fins le romancier recourt-il à cette démarche ? Quatre sections constituent la cadre de cette étude de la représentation de la ville de Port of Spain. La première montre la décrépitude de la ville, la seconde expose des femmes dans la ville, la troisième présente Diego Martin comme un « non-lieu » et la dernière analyse le contre-discours d'une mère du bidonville.

2.1.1. Déliaquescence ostensible de l'héritage colonial de la ville de Port of Spain

Woodford Square est un lieu emblématique de la ville de Port of Spain et en tant que tel il bénéficie d'une représentation dans les romans. Woodford Square devient l'épicentre de l'insurrection de la bande de Calvary Hill, mené par Fisheye dans *The Dragon Can't Dance*. À la fin de sa période carcérale, King – narrateur homodiégétique de *Is Just a Movie* – recherche ses marques dans le centre-ville et ne constate que le délabrement de

¹⁷⁰Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Gallimard, Paris, (1992), cité par Chivallon Christine, Éloge de la « spatialité » : conceptions des relations à l'espace et identité créole chez Patrick Chamoiseau, in: *Espace géographique*, tome 25, n°2, 1996. pp. 113-125. p. 119.

la place. Le square fut longtemps le centre névralgique du débat d'idées politiques et sociales¹⁷¹ : « *Woodford Square is the centre of down-town Port of Spain (...) It was where politicians gave their speeches, and where every day , groups of men would be assembled discussing politics and religion* », (DCD, 165). Woodford se présente un « idéospace »¹⁷² de Arjun Appadurai, lieu où les idéologies se déploient. Dans *Is just a Movie*, King livre les observations suivantes :

When I am released from detention. Port of Spain is a changed place. The People's Parliament where in the time of Black Power we had assembled (...) is back to being just Woodford Square. At the side of the fountain, where the Grecian nymph is turning a dirty green under the unsteady drip water the leader of a band of shouters (..) is delivering a sermon to a single diligent listener, a vagrant whose torso arms and legs are wrapped in cellophane, bulking him up to look like an astronaut without helmet. On the railing near to the urinals, a grey-haired man, his hair plastered down on his skull (...) is arguing. (IJM, 14)

Avec le temps ce haut lieu de la politique et des débats publics tombe en désuétude, le point de ralliement et de vives discussions ne subsiste plus. L'espace-temps de la narration de *The Dragon* se déroule à la période pré-indépendance et celle de *A Movie* dans une Trinidad récemment indépendante. King revient sur les lieux des manifestations du Black Power de 70. Faut-il comprendre que le changement de statut n'a pas favorisé l'entretien de ce lieu symbolique? Les narrateurs ainsi que le romancier esquivent la réponse et laissent le lecteur dans les supputations. Un autre monument, beaucoup plus emblématique, subit le même traitement.

The Red House se localise sur le côté ouest de Woodford Square. Siège de l'administration coloniale, elle deviendra au moment de l'indépendance celui du parlement de la République de Trinidad et Tobago. Dans *Salt*, l'état de vétusté du bâtiment exacerbe le personnage du Prime Minister – le PM :

The building that housed his offices had been constructed in 1904 and the cord of the pulley operating the window had been thickened by numerous coats of paint put on the

¹⁷¹Eric Williams a fait de Woodford Square une université populaire, où les auditeurs été instruits sur l'histoire de Trinidad et de la Caraïbe.

¹⁷²Arjun Appadurai définit comme suit: "‘Ideoscsapes’ (...) they are often directly political and frequently have to do with the ideologies of states and the counter-ideologies of movements explicitly oriented to capturing state power or a piece of it", in Arjun Appadurai, « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », *Theory, Culture & Society*, vol. 7 / 2-3, June 1990, p. 295-310, p. 299.

building in the more than seventy years of its existence that it couldn't slide through the groove of the pulley as was expected. (*Salt*, 114)

Au-delà de la description de la décrépitude de ce monument, the Red House, siège du pouvoir par métonymie, lève aussi le voile sur l'état du pouvoir. Les différentes couches de peinture correspondent à un pouvoir sclérosé, qui a besoin de se renouveler, et qui pourtant comme ce bâtiment cherche à garder son prestige et veut encore et encore se maintenir au pouvoir, cependant son efficacité est éprouvée. Le mécanisme de levier défectueux représente métaphoriquement un Prime Minister inopérant, car il ne parvient pas à l'élévation de son pays.

Le choix de ces deux espaces remarquables de la capitale de Trinidad, l'un lieu d'expression populaire, et l'autre siège du pouvoir attestent de la déliquescence de ces legs coloniaux. Ces symboles dévoilent l'inertie du pouvoir dans le temps de narration. Cette usure du temps et du pouvoir ne connote pas la ville comme un espace d'intégration, de rencontre, et de convivialité. Trois personnages féminins en quête d'intégration et d'accomplissement en font l'amère expérience.

2.1.2. De la difficulté d'être femmes accomplies à Port of Spain

*The ticktock
of high heels on a sidewalk.
A crawling clock.
A craving for work.
Fame, Derek Walcott¹⁷³*

Trois portraits de femmes au travail sont brossés dans *Salt* et *Is Just a Movie*. Le jeune narrateur de *Salt* est en admiration devant le succès de sa tante :

Aunt Florence was going good. She had her hairdressing business in Port of Spain. She had her friends. She had her family to come up to on week ends. She would go to fête, she would go to church, she would go to the beach, whatever she wanted. Anything to do she could do. (*Salt*, 47).

Pour lui la ville incarne le lieu d'émancipation féminine. Pourtant, plus loin dans le roman, sa vision machiste caricature Florence en femme esseulée à la recherche d'un homme, si bien que la ville devient pesante: "*Florence had never really taken to Port of*

¹⁷³Derek Walcott, *The Arkansas Testament*, Canada, Harper Collins, 1987, p. 78.

Spain, never felt quite at home there » (Salt, 95), « *she recognized then that this city was a place that granted you only what you were willing to claim* » (Salt, 97). L'obeah man prédit la rencontre avec son homme idéal à la campagne chez sa sœur où elle va déployer ses charmes.

Dans *Is Just a Movie* des femmes de différentes générations choisissent Port of Spain pour se réaliser, mais leurs expériences de la ville se révèlent différentes de leurs rêves, aussi modestes soient-ils. La première, la mère de Sonnyboy – personnage principal de *A Movie* – vit son expérience de la ville dans l'accablement : « *She feel the whole town pressing down on her* » (IJM, 45). Sa situation de précarité extrême : sa recherche d'emploi infructueuse, la démission de son conjoint et ses enfants à nourrir, expliquent sa déprime : « *This place ? this place was something that was set up and maintained by the great spite and wickedness and – let me give her a word – cynicism of a pitiless Power. (...) this was a place she had to leave* » (IJM, 45). La solution à sa paupérisation ne s'envisage pas seulement dans son départ du bidonville où elle réside, mais par l'émigration vers les États-Unis d'Amérique.

Pour la troisième, Sweetie-Mary, compagne de Sonnyboy, la ville de Port of Spain révèle la même précarité. Pour son premier emploi, elle arpente la ville en tenue élégante, talons hauts, maquillage et parfum excessifs sous le soleil. Ses pérégrinations dans la ville rappellent celle d'une péripatéticienne. Comme les travailleuses du sexe qui se font exploiter par leur proxénète, Sweet-Mary subit l'exploitation de son patron. Sa paie ne lui suffit pas pour subvenir à ses besoins. Son travail enrichit uniquement son patron. En choisissant la ville pour être une femme libre et s'affirmer, elle tombe dans la précarité. Elle doit se mettre en grève pour réclamer ses droits. Le retour à sa campagne natale devient nécessaire.

En optant pour la mise en scène de ses trois personnages de femmes dans la ville, Earl Lovelace accentue l'atmosphère malsaine de la ville de Port of Spain, pas toujours favorable à l'émancipation des femmes, même pour celles qui comme Florent réussissent dans les affaires. Ces choix permettent aussi de mettre en exergue la dichotomie ville et campagne, deux d'entre elles choisissent le retour à leur campagne d'origine. Du point de vue des rapports hommes femmes, ces récits véhiculent une vision de la masculinité de la société – l'incapacité pour une femme de se réaliser sans un homme – et leur émancipation résonne comme une légende urbaine. En dehors du

cœur de ville de Port of Spain, Diego Martin, lieu moderne en périphérie de la ville, est aussi décrit.

2.1.3. Diego Martin et le « non-lieu » de Port of Spain

Dans le chapitre intitulé *The Calypsonian* de *The Dragon Can't Dance*, Philo le calypsonien de Calvary Hill, grâce à son succès effectue une mobilité sociale et habite la zone résidentielle de Diego Martin. Le Diego Martin du roman coïncide avec le lieu réel. Diego Martin se situe dans la conurbation ouest de Port of Spain. Ce lieu accueille une grande partie de la classe moyenne aisée de Trinidad. Pour les autorités, l'urgence de loger au plus près les employés et les fonctionnaires de Port of Spain a donné naissance à des ensembles urbains avec des maisons individuelles uniformes. Cette uniformité étonne Philo, même les biens meubles se ressemblent :

Philo sat out into the verendah of his house in Diego Martin, and looked out across his lawn, watched the neighbouring with its lawn and TV antenna and part bred German Shepherd dog, saw beyond the other houses which differed only in colour some - some some brown, some cream, others light green light mild colours under the surrounding green mountains – and for the first time since coming here to live he was struck by the newness and sameness of everything : the houses, lawns, motor cars in garages : along whose walls the ivy sitting in the new ceramic pots have not yet begun to climb. (*DCD*, 213)

Cette standardisation du milieu urbain inspire tout de suite à Philo un calypso :

The new people so new, you know, nobody
Don't know who is who
They so all the same, all of them carry
The same kinda name,
Same kinda of dog, same kinda wife, all of them living
The same kind of life (...)
Cause the same kinda dress, same shoes,
Same haircut, same hair do. (*DCD*, 205-6)

Cette absence de personnalisation l'amène à ironiser sur l'interchangeabilité et sur la déshumanisation des rapports humains qui se caractérisent par la robotisation des êtres humains :

Mr John and Mr Harry coming home drunk

Went to sleep in each other's house
Live for year nobody complain
Until one night drunk again
The two fellars make back the exchange. (DCD, 205-6)

Par le cynisme acerbe de Philo, le romancier dénonce ce que Marc Augé conceptualise comme les « *non-lieux* »¹⁷⁴ ; « *un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique se définira comme un non-lieu.* »¹⁷⁵ Certes espaces de vie, mais standardisés : tout y est identique, les gens sont anonymisés, et le lien social est quasi-inexistant. Ces lieux ne favorisent pas l'épanouissement de l'être. La « *surmodernité* »¹⁷⁶ comme le qualifie M. Augé favorise un monde de consommation, où tout repose sur le prêt à être consommé, même le « *prêt à penser* ». Tout est uniformisé, automatisé. Philo commence à regretter son bidonville de Calvary Hill et finit par y retourner pour trouver un peu de chaleur humaine. Toutefois, les critiques exacerbées sur la ville concernent aussi le bidonville.

2.1.4. Éduquer par le contre-discours

Sonnyboy vit un parcours scolaire difficile. À la suite des remontrances du directeur d'école, sa mère le sermonne et tente de le rassurer sur sa place dans ce monde. Elle recourt à un contre-discours qui puise ses arguments à la source des stéréotypes dépréciatifs sur les bidonvilles :

'They put you here in this boiling heat to live, not because this is some wonderful cleansing fire out of which they expect you to emerge productive and restrained. They put you here to kill you. For you to dead. To give you so much pressure that you will turn their brutality against your own brother' (...) 'for all of the sermons they fling in your direction and the tears they shed in your name, they so expect you to fail, they have a cell and a number waiting for you in the prison and a place to bury you when you're dead. Yes they counting on you to turn up in jail and on their gallows. (IJM, 35)

La mère martèle son discours par la reprise de '*they*' pronom personnel pluriel, ici indéfini. Elle ne cible pas un détracteur bien précis, avec '*they*', elle attire l'attention sur la banalité des énonciateurs de ce type de discours stéréotypé. Ce discours insignifiant sur les bidonvilles se diffuse dans l'espace public et se colporte par la sphère dominante.

¹⁷⁴Marc Augé, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992.
<https://www.articule.net/wp-content/uploads/2008/10/diapononlieux.pdf>

¹⁷⁵Ibidem.

¹⁷⁶Ibidem.

Il vise à rabaisser et à dévaloriser les habitants des bidonvilles. La mère de Sonnyboy le conteste. Elle remet en question la fiabilité de ce discours. Julien Auboussier, à propos de cette posture de reconsidération souligne que :

Les discours sociaux spécifiques peuvent s'inscrire dans les dominantes discursives du discours social ou, au contraire, en contester la domination notamment quand ils sont issus de publics périphériques, les « contre-publics subalternes » définis comme « des arènes discursives parallèles dans lesquelles les membres des groupes sociaux subordonnés élaborent et diffusent des contre-discours, ce qui leur permet de développer leur propre interprétation de leurs identités, de leurs intérêts et de leurs besoins ».¹⁷⁷

Pour valoriser son lieu de vie, la mère réfute les représentations stéréotypées des conflits et des controverses de l'espace public qui réduisent les bidonvilles à des lieux de violence et de dégénérescence humaine. Pour elle, connaître son opposant n'est pas nécessaire pour démontrer la fausseté de ces lieux communs. Elle ne propose pas de contre-arguments, elle dénonce seulement cette mentalité, car selon Auboussier : « *Le contre-discours semble, par nature, s'inscrire dans une axiologie politique, morale ou éthique. Bien souvent, le contre-discours tente de s'imposer, depuis l'utopie, comme dévoilement et dénonciation de l'idéologie* »¹⁷⁸. La mère dresse une barrière entre 'eux' et 'nous'. Elle déconstruit le discours des conformistes dont le propos compatissant recèle de l'hypocrisie. Les gens bien-pensants espèrent la déchéance des gens des bidonvilles pour ainsi corroborer leurs discours malveillants. Contre ce traitement injuste, elle cherche seulement à rassurer, à convaincre son fils sur sa valeur et sa place dans ce monde.

Contre cette vision du monde impossible, elle encourage son fils à déjouer les présomptions et les préjugés :

Your mission if you decide to take it, is to disappoint them. Let them claim their victory somewhere else. (...) Stay up so you could watch the surprise in their eyes when they see you still here, when they see they ain't kill you, when they see that you're not dead. Let them Marvel, 'I wonder how this one escape?' This world is a more than beautiful place. It doesn't belong to them more than it belongs to you. (*IJM*, 35/36)

¹⁷⁷ Julien Auboussier, « Contre-discours dans l'espace public (contemporain) », Chamada de trabalhos, *Calenda*, 12 de février 2014, <https://calenda.org/275939>

¹⁷⁸ Idem

Ici, le romancier introduit une note de parodie en utilisant une intertextualité¹⁷⁹, bien que celle-ci soit anachronique. Il s'agit d'une réplique culte de la série télévisée de *Missions Impossibles*, diffusée à la fin des années 60 : « *Your mission if you decide to take it, is to...* ». Or les repères temporels placent la scène juste après la Seconde Guerre mondiale puisque le père de Sonnyboy recherche la note harmonique sur son *pan*¹⁸⁰. Cette insertion parodique introduit la notion de jeu et de défi à relever, ainsi elle s'inscrit dans une démarche pédagogique plus à la portée de son enfant. Une autre intertextualité, insérée en filigrane, écho d'un proverbe populaire anglophone, suggère que la souffrance est une opportunité pour s'en sortir grandi : « *What doesn't kill you, makes you stronger* ». Ainsi, avec ce dicton la mère de Sonnyboy fait appel à sa capacité de résilience, capacité que les gens du bidonville cultivent.

Le contre-discours de la mère de Sonnyboy reprend les lieux communs péjoratifs sur les bidonvilles, en souligne la dualité et invite son fils à défier le monde par une double intertextualité.

Indéniablement, le constat demeure, le désamour total de l'auteur pour la ville. Si l'attractivité de Port-of-Spain est évoquée, c'est pour mieux démontrer le manque d'émancipation des femmes qui répondent à son appel. Quant aux monuments, symboles de pouvoir, leurs dégénérescences servent de métaphores pour témoigner de l'immobilisme du pouvoir. Diego Martin dans la conurbation de Port of Spain, représente le « non-lieu » sans âme par son uniformité. Quand la mère de Sonnyboy s'adonne au contre-discours, elle inculque une leçon de vie à son fils en montrant le fossé entre les gens de la ville et ceux du bidonville. Toutes ces thématiques accroissent le discrédit de la ville de Port of Spain. Illusoirement, elle incarne le pouvoir et l'émancipation, et manifeste peu d'humanité. Tous ces dénigrement concourent à la mission d'éveilleur des consciences du romancier. L'intérêt de l'auteur pour le milieu urbain se situe ailleurs, dans le bidonville de Laventille.

¹⁷⁹Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », in *Critique*, t. XXXIII, n°239 (avril 1967), p. 438-465 : « *Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.* » cité par Elisabeth Delrue, « Les enjeux intertextuels dans *La Busca* et *Mala hierba* de Pío Baroja », *Cahiers de Narratologie* [Online], 13 | 2006, Online since 01 September 2006, connection on 20 November 2020. <http://journals.openedition.org/narratologie/326> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.326>

¹⁸⁰À l'annonce de la victoire de la Seconde Guerre Mondiale, des jeunes 'panistes' descendent pour la première fois dans les rues avec leurs instruments.

2.2. LAVENTILLE LE BIDONVILLE PHENOMENAL DE PORT OF SPAIN

Laventille has come to be a significant locus of meaning for all, rooted in latent personal and communal histories which reflect the traumatized consciousness of entire nation.
Paula Morgan¹⁸¹

La ville s'esquisse sous divers traits dans les œuvres du corpus. Le centre-ville avec son activité foisonnante est dédaigné, alors que les scènes urbaines principales se déroulent dans des bidonvilles. Sites d'habitats précaires et insalubres situés à la périphérie du centre-ville, les bidonvilles concourent au territoire de l'informel par leur sur-urbanisation, espace non-maîtrisé par les pouvoirs publics. La population issue de l'exode rural en quête d'un habitat en ville s'entasse dans des bidonvilles. Frantz Fanon qualifie cette population de « *paysans sans terre, qui constituent le lumpen-prolétariat (...) végètent aux frontières du système. (...) ce milieu flottant, louche, inorganisé, dans lequel il n'y a ni travail, ni revenu fixe* »¹⁸². Pour d'autres chercheurs, le phénomène colonial concourt à cette réalité des bidonvilles comme refuge de la marginalité. François Weigel explique que ce : « *phénomène peut-être d'autant plus vif et critique dans des aires géographiques marquées à la fois par la colonialité et par une urbanisation souvent très rapide, mal contrôlée, aux effets sociaux qui peuvent être dévastateurs* »¹⁸³. À Port of Spain, les mornes aux alentours ont été pris d'assaut par cette population subissant l'effondrement du système plantationnaire, créant ainsi des locus populaires – tels que Belmont et Laventille – cruciaux pour le développement de la culture créole urbaine de Trinidad.

Laventille tient une place toute particulière dans l'œuvre d'Earl Lovelace. En dépit de tous les topoï péjoratifs sur ce lieu, Earl Lovelace entreprend de donner de la visibilité – ou plus précisément de lisibilité – à ce refuge de la marginalité. Earl Lovelace ne tombe pas dans le pessimisme en dressant un tableau noir des bidonvilles, même si cette approche se révèle dans le roman behaviouriste de *While the God are Falling*, son premier roman. Il préfère poser un regard optimiste sur ce lieu. Dans *Salt*, le bidonville évoque succinctement le lieu d'habitation et de travail de Florence, au chapitre 6. Dans *Is Just a Movie*, Rouff Street de Laventille est le lieu de vie de Sonnyboy enfant. Le

¹⁸¹Paula Morgan, "LAVENTILLE – A Living Vibration", in *UWI Today*, December 2017, p 10.

¹⁸² Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2010, 311 p., (« La découverte poche », 134), p.110.

¹⁸³François Weigel, « Musseque, favela, bidonville : traductions de romans centrés sur les espaces marginalisés », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 33 | 2020, mis en ligne le 27 janvier 2020, consulté le 03 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/framespa/6973>.

chapitre *Up to the Hill* invite à une découverte de Laventille. Dans *The Dragon Can't Dance*, le bidonville – sous le nom diégétique de Calvary Hill – reçoit un traitement plus ample. En quoi les procédés employés par le romancier participent-ils à une entreprise de déconstruction des stéréotypes et de réhabilitation du bidonville de Laventille ? L'étude du bidonville se répartit en quatre sous-sections. La première s'attarde sur la présentation épique de Calvary Hill, la seconde examine la communauté de femmes de Laventille, la troisième aborde la résistance et la créativité, et la dernière analyse la visite du bidonville au chapitre *Up to the Hill*.

2.2.1. Présentation épique de Calvary Hill

Calvary Hill, lieu diégétique de *The Dragon can't Dance*, dont les indices répertoriés permettent de le situer dans la réalité de Trinidad, comme étant le bidonville de Laventille : « *from Observatory street to mango fields in the back of Morvant* », (*DCD,1*). Les allusions topographiques, les routes sinueuses, dénotent un morne difficilement accessible comme le Laventille de Port of Spain. Le nom, Calvary Hill, infère la souffrance qu'endurent les habitants de ce bidonville en référence à Jésus Christ sur le Mont Golgotha. Le morne devient le réceptacle de tous les maux du Trinidad, et aussi le réservoir de tous « *les damnés de la terre* ». Ce nom biblique présuppose un lieu transitoire d'expiation avant des jours meilleurs. Les changements tardent à venir dans ces habitats provisoires et illégaux, le ressentiment s'accumule. Le narrateur fait fi de la violence qui stigmatise les bidonvilles et préfère broser une vision communautaire de ce lieu. Ainsi, le romancier opte pour un narrateur en complet décalage avec cette sordide réalité. À la manière des conteurs grecs antiques, le narrateur se lance dans une présentation épique de la colline. Le chapitre *Prologue* s'ouvre sur la section parodique *The Hill* :

This is the hill tall above the city where Taffy, a man who say he is Christ, put himself up on the cross one burning midday and say his followers: 'Crucify me! Let me die for my people. Stone me with stones as you stone Jesus, I will love you still.' And when they start to stone him in truth he get vex and start to cuss: 'Get me clown I Get me clown!' he say. 'Let every sinnerman bear his own blasted burden; who is I ta die for people who ain't have sense enough to know that they can't pelt a man with big stones when so much little pebbles lying on the ground. (DCD,1)

Le premier paragraphe de l'incipit met en exergue la nette démarcation géographique entre la ville et le morne : « *This is the hill tall above the city* ». Cette distinction est aussi humaine, car les deux populations sont méfiantes l'une envers l'autre. Les gens de la ville considèrent ceux des bidonvilles comme une nuisance. Tandis que ceux des bidonvilles les qualifient de hautains et de traîtres. La réconciliation entre ces deux entités s'avère ardue. Ces premiers mots de l'incipit indiquent aussi un renversement de perspective. En effet, sur l'habitation la maison du maître se situe dans les hauteurs et les cases nègres en contrebas. Les personnages de Calvary Hill regardent de haut la ville, non pas à la manière arrogante des personnes aisées, mais plus pour annoncer un changement dans la perception de soi que le roman promet.

Le ton humoristique amorcé dans ce passage est un attribut du masque du narrateur pour magnifier la réalité du bidonville. Ce ton habite tout le chapitre. Le narrateur choisit le rire au lieu des lamentations et des apitoiements. Il habille sa narration de l'épique. L'épique ici ne raconte pas la grandeur ni les exploits d'un héros, même s'il rappelle l'*Odyssée* d'Ulysse. La longue aventure avec moult péripéties dans laquelle s'embarque le lecteur raconte celle des personnages-habitants de Calvary Hill. Le récit de combats héroïques contre des monstres n'existe pas. L'affrontement homérique de Calvary Hill se livre contre la déchéance, la misère, mais surtout contre l'abattement. La gloire de Calvary Hill réside dans sa capacité de survivre à ses conditions pénibles :

This is the hill, Calvary Hill where the sun set on starvation and rise on potholed roads, (...) holding garbage piled high like a cathedral spire, sparkling with flies buzzing like torpedoes; and if you want to pass from your house to road you have to be a high-jumper to jump over the gutter full up with dirty water, and hold your nose. Is noise whole day. Laughter is not laughter; it is a groan coming from the bosom of these houses – no – not houses, shacks that leap out of the red dirt and stone, thin like smoke, fragile like paper, balancing on their rickety pillars as broomsticks on the edge of juggler's nose.

This is the hill, swelling and curling like a machaue snake from Observatory street to mango fields in the back of Morvant, its guts stretched to bursting with a thousand narrow streets and alleys and lanes and traces and holes, holding the people who come on the edge of this city to make it home. (DCD, 1-2)

Des procédés stylistiques divers intronisent le style épique de cet incipit. L'anaphore « *this the Hill* » au début de chaque paragraphe non seulement invite à la découverte de ce lieu, mais apporte une touche poétique par la répétition de l'assonance en [i]. Cette propension poétique de l'épopée se prolonge par des périphrases et des figures imagées.

Les périphrases : « *the sun set on starvation and rise on potholed roads* », figures de substitution, permettent au narrateur d'éviter les descriptions trop réalistes qui engendrent le mépris et l'accablement. Les figures d'analogies contribuent aussi à la dimension poétique. Les comparaisons hyperboliques concourent au genre épique par des images surprenantes : « *garbage piled high like a cathedral spire* », « *flies buzzing like torpedoes* » et « *swelling and curling like a machauel snake* ». Ces images exagèrent la situation en grossissant les traits. Ces hyperboles par leurs effets d'amplification participent aussi à la carnavalisation et déclenchent le rire du lecteur. Elles concourent aussi à une connotation merveilleuse par des alliances inattendues : détritrus et sanctuaire sacré ; mouches transformées en monstres mécaniques ; colline se mouvant comme un serpent, elle est un être vivant.

Dans ce passage, d'autres dispositifs des figures de style de l'amplification contribuent à installer l'épique dans le passage. Les suites d'énumérations dénotent une amplification épique, par exemple :

Is noise whole day. Laughter is not laughter; it is a groan coming from the bosom of these houses – no – not houses, shacks that leap out of the red dirt and stone, thin like smoke, fragile like paper, balancing on their rickety pillars as broomsticks on the edge of juggler's nose." (DCD, 1).

Des phrases très longues et complexes relèvent aussi de cette figure d'accumulation. La dernière phrase de la section s'étale sur plus d'une page. Elle commence à la page 10 par : « *This is it* » et se termine à la page suivante par : « *cruising crawl which he quickeneed only at Carnival* ». Elle juxtapose l'origine du nom de la rue, la cour où pousse un prunier d'Espagne pris d'assaut par les enfants mal nourris de Miss Olive, l'imitation des aînés par les jeunes, la vanité de Miss Cleotilda, le chaos de l'existence de ses habitants, la résistance ancestrale, leurs convictions, pour finir par un portrait d'Aldrick, le personnage principal. La gradation participe aussi à cet effet d'amplification. Elle peut être croissante comme dans le second paragraphe du prologue : la faim au plus bas niveau, puis la pile de déchets et les mouches au sommet. La gradation prend aussi l'aspect de motif décroissant : « *not houses, shacks* », ou des négations restrictives : « *Laughter is not laughter* », ou des comparaisons diminutives : « *thin like smoke* », « *fragile like paper* ».

La représentation épique de Calvary Hill est portée par divers procédés poétiques et amplificateurs. Cette approche écarte la satire qui condamne, ou la description réaliste qui apitoie. Le langage grandiloquent du narrateur érige les personnages de Calvary Hill en héros. Earl Lovelace manifeste beaucoup plus d'optimisme que Derek Walcott¹⁸⁴ dans son poème *Laventille*¹⁸⁵, pourtant, on retrouve les mêmes évocations : 'sun', 'gut(ters)', 'snaking' pour D. Walcott. Là où Earl Lovelace ouvre la présentation sur la faim Derek Walcott, lui, préfère le steelpan. Comme le romancier, il évoque l'esprit de résistance des anciens et l'un de ses thèmes majeurs : the middle passage, en tant que mer de cadavres des esclavagisés. Ces deux écrivains à leur manière célèbrent le bidonville de Laventille.

Pour le romancier au-delà du traumatisme causé par l'esclavage et ses conséquences, vivre, continuer à vivre, à survivre, même en apposant un masque à la réalité demeure essentiel. Ainsi, en s'appuyant sur les mots de Nowicki Joanna, le narrateur de *The Dragon*, devient : « *démystificateurs, parfois iconoclastes, souvent provocateurs* » (...) *tout en se trouvant dans une position paradoxale : en démolissant les certitudes et les croyances installées, ils les perpétuaient en quelque sorte, tout en les remettant en cause* »¹⁸⁶. Cette présentation de Calvary Hill par l'art du welto, art du masque, revêt une dualité : ne pas dénoncer, mais dire les maux sans pour autant s'apitoyer, embellir la laideur, l'horreur par l'épique et la carnavalisation. Dans cette posture du narrateur, le désespoir ne mérite pas de considération. À travers cette représentation épique, la mission d'éveilleur des consciences de Earl Lovelace transparait. Il cherche à reformater la vision collective aussi bien interne qu'externe de Laventille en montrant sa capacité de résilience.

2.2.2. Laventille : lieu de résistance

Le refus d'Earl Lovelace de s'appesantir sur les difficultés du bidonville de Laventille s'appuie sur la nécessité de valoriser les défavorisés et de reformater la mémoire collective : "we need to update the vision of who we really are" affirme-t-il dans

¹⁸⁴D. Walcott et E. Lovelace ont tous deux collaboré à l'émergence d'un théâtre caribéen à Trinidad.

¹⁸⁵Voir annexe 2 pour le poème de Laventille de Walcott.

¹⁸⁶NOWICKI Joanna, « Le mythe du héros romantique tourné en dérision dans la littérature polonaise du XX^e siècle », in : *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2009, p. 113-126, p.113.

Growing in the Dark, (GRD, 230). Dans son œuvre, Earl Lovelace s'évertue¹⁸⁷ à montrer une autre facette du bidonville : la résistance. Malgré le dénuement les habitants du bidonville de Laventille alias Calvary Hill font preuve de résilience. Cette capacité et ces facultés à affronter des événements traumatiques sont une des valeurs intrinsèques du bidonville. Professeur Adrian DuPlessis VanBreda synthétise la définition de résilience de George Vaillant : "(who) defines resilience as the "self-righting tendencies" of the person, "both the capacity to be bent without breaking and the capacity, once bent, to spring back"¹⁸⁸. La résistance qu'elle soit active comme dans le marronnage des esclaves, simple disposition mentale en honneur des luttes des ancêtres ou rébellion contre les injustices de la vie est un passage obligé pour la réalisation et l'estime de soi affirme le romancier. Elle a longtemps été dénigrée car ne correspondant pas aux normes intégratives de la société.

Pour le romancier, poser la résistance du bidonville de Laventille comme un des principes moteurs de son œuvre participe d'un tropisme d'éveilleur de consciences. La résistance pour l'auteur consiste à affirmer le pouvoir et la contribution patrimoniale du bidonville de Laventille à la culture de Trinidad : « *the hill of resistance, the birth place of pan* », (IJM, 219). Laventille a aussi promu le carnaval populaire de Trinidad. Paula Morgan réaffirme la place de Laventille pour le pays en soulignant : "*the impact of the socio-symbolic location of Laventille in the national psyche.* »¹⁸⁹. Ce pouvoir réside dans la survie et la perpétuation de valeurs pour ainsi surmonter les diverses difficultés de la vie par l'art du contournement des difficultés. Ce pouvoir se forgea d'abord dans la résistance au système esclavagiste remarque le narrateur du prologue de *The Dragon* : « *as Maroons, as Runaways, as Bush Negroes, as Rebels* » (DCD, 2). Les majuscules pour ces noms communs les classent dans la catégorie des noms propres avec une valeur unique, celle de la valorisation et du rejet de l'imagerie coloniale esclavagiste.

La résistance, pour les contemporains d'Aldrick le dragon, réside dans : "*Holding their poverty as a possession, tending it stubbornly*", "*they wore as jewelry, a charm, a charmed medallion whose magic invested them with a mysterious purity, made the blue-bloods*" (DCD,7). Les comparaisons en opposition dévoilent des images extravagantes traduisant une résistance qui tourne à l'absurde. En effet, comment comprendre la

¹⁸⁷À prendre dans le sens premier du terme : faire louange de...

¹⁸⁸Adrian DuPlessis VanBreda, *Resilience Theory: A Literature Review*, October 2001, p.5.

¹⁸⁹Paula Morgan, "LAVENTILLE – A Living Vibration", in *UWI Today*, December 2017 – p.10.

possibilité de vivre dans ce bidonville si ce n'est que par entêtement, par défiance au système et pour chérir la résistance des ancêtres. L'expression « *Blue-blood* », 'sang-bleu', attribut de la noblesse, consignée ici comme symbole d'élévation au-dessus du commun des mortels, car il faut avoir accompli des exploits extraordinaires (tels que les croisades) pour être reconnu comme tel, assigne à ces habitants une place particulière dans le genre humain. Symbole aussi d'une monarchie aux valeurs désuètes qui cherche à se maintenir dans un monde démocratique où elle ne trouve pas toujours sa place.

Cependant, l'aspect suranné de la résistance des habitants de Calvary Hill, n'en fait pas pour autant une valeur démodée, mais au contraire une valeur rare et donc à chérir. La résistance se bonifie au cours des années, comme la parole du vieux sage africain qui avec l'expérience des années devient inestimable. Elle se pare aussi d'une touche de réalisme magique dans ce court passage. La pauvreté devient un bien précieux¹⁹⁰, qui sous l'effet du procédé de gradation se métamorphose de bijou à talisman au pouvoir magique. La résistance confère donc un pouvoir (magique) qui permet d'entrer dans le cercle restreint d'élus de la résistance, de la résilience. Vue de l'extérieur elle s'apparente à de l'entêtement, à de la puérilité, de l'infantilisme, mais cette posture caractérise avant tout de la lucidité. Elle est conscience de pouvoir, non pas d'un pouvoir autoritaire, mais d'une capacité à déjouer l'autorité. De cette conscience de pouvoir naît la créativité. Cette résistance produit des fruits : la créativité et l'inventivité, le don créateur de culture créole dont Laventille demeure le berceau à Trinidad.

Le romancier valorise la résistance des habitants des bidonvilles. Tous les aspects de la résistance au système esclavagiste qui fut dénigré sont anoblis par des procédés d'analogies, typographiques ou de progression. En valorisant la résistance, le romancier contrebalance l'attentisme et l'esprit de victimisation qui s'installe dans la société trinitadienne et caribéenne en général. Grâce à la résilience le peuple trinitadien a pu créer des pratiques culturelles valorisantes, maintenant symbole de la nation trinitadienne.

¹⁹⁰Le dogme de pauvreté matérielle constitue l'un des principes de base du christianisme. Earl Lovelace, enfant, a été élevé par un grand-père pasteur protestant au dogmatisme rigoureux. On retrouve les valeurs du christianisme dans son œuvre et plus particulièrement dans *The Dragon*.

L'esprit de combativité s'incarne aussi chez les femmes du bidonville.

2.2.3. Communauté de femmes de Rouff Street de Laventille, ou glorification de la figure de « famn potomitan »

Dans *Is Just a Movie*, le narrateur raconte la vie de la mère de Sonnyboy. Elle ne se laisse pas abattre par son environnement. Le nom de Rouff street évoque l'idée de combattant obtenue par un glissement phonique de 'ruff'. Les femmes de Rouff street désignent des combattantes. La mère de Sonnyboy est donnée en exemple. Elle s'applique à rendre son habitat vivable. Elle y amène la gaieté pour des plantes à fleurs : « *In front of the house planted with aloes ginger lilies and wonder of the world, with marygold and zinnias and croton and Jacob's coat the plant at her front door flowering with a joy as fertile* » (IJM, 36). Elle peut aussi compter sur la communauté des femmes de sa rue. Elles s'apportent mutuellement un soutien moral et matériel. En dépit du peu d'espace privé, les femmes de Laventille font preuve de solidarité et d'entraide :

The woman fetching water or washing bathing at the single sandpipe on the street, lifting them in this magical moment above the mud and rubbish gathered in the drains, to a height from which to look squarely at the world that looked down on them. The women holding their bellies with two hands to keep from bursting with the sweetness of the pain of the *dotishness* that flowed from human beings, all of them join now to a sense of community. Among them the wonderful simplicity of human exchange plants for front gardens, remedies illnesses consolation for the mother of the girl who get coach with a belly, compassion for the mother of the boy going off to jail, the exchange and generosity: a dress, a pair of shoes, exchanged, one keeping the children for her neighbour. (IJM, 37)

Le narrateur dans ce passage insiste sur le sens du partage de cette communauté de femmes¹⁹¹. Elles font don d'elles-mêmes. Cette notion de don semble intrinsèque aux valeurs maternelles. Les femmes donnent et représentent la vie. La vie est un don, un cadeau à partager :

Le mot « partage » (...) désigne le fait d'avoir ou de faire en commun quelque chose avec quelqu'un. Dans ce cas, on ne transmet plus quelque chose à d'autres, mais on participe (on prend part) à une réalité commune et, là aussi, on « partage avec »

¹⁹¹Ici la notion de communauté, désigne un ensemble de femmes vivant dans le même voisinage.

d'autres, mais d'une autre manière.¹⁹².

La communauté de partage implique la collaboration avec l'autre. Cet esprit de partage conduit les femmes de Laventille à préserver l'existant. Elles savent être à l'écoute les unes les autres. Elles construisent leur communauté en toute autonomie, sur des échanges de bons procédés et de troc. Les hommes sont absents de cette communauté. Comme les amazones, elles semblent vivre à l'abri des hommes. Elles semblent éloignées du système patriarcal et du machisme¹⁹³. La dimension mixte de la société ne transparait pas dans le passage, seules les valeurs de sororité dans le quotidien émergent. Entre elles, la domination et la rivalité n'existent pas. Elles représentent une communauté de femmes libres et apaisées. Elles semblent vivre en autonomie et en toute sécurité; une femme en vêtements mouillés et moulants traversant la rue, par ailleurs, aurait pu être un objet de désir et de possession violente. Les conditions de leur épanouissement et de leur réalisation s'accomplissent en toute sérénité.

Le narrateur dépeint une communauté (de femmes) idéalisée. Le focalisateur du passage est Sonnyboy, il retrace son enfance. Le décalage temporel entre le temps du récit et le temps de narration dévoile un homme qui magnifie son passé et les courts moments passés avec sa mère. Sa mère représente la mère courage, ainsi que toutes les femmes de la communauté, qui malgré leurs faiblesses et leurs peurs fait don d'elle-même. Discours rassurant à Sonnyboy, sourire malgré les difficultés, embellir son espace de vie, travailler pour nourrir ses enfants sont autant d'actions qui dénotent ce don de soi au féminin. Or ce don comporte aussi une valeur sacrificielle dont son fils se sent redevable. Cette déification de sa mère n'est pas présente dans le discours, ni même dans l'action. Cependant, les évocations choisies montrent sa mère comme une sainte femme sans aucun reproche.

Seulement la figure de la mère est représentée dans le passage. Cette représentation de la femme corrobore le paradigme de la femme antillaise comme une mère avant tout.

¹⁹²Autant Étienne, « Le partage : un nouveau paradigme ? », Revue du MAUSS, 2010/1 (n° 35), p. 587-610.

¹⁹³Le plus grand reproche que l'on fait à l'œuvre d'Earl Lovelace est de représenter une société masculine ou les femmes ne jouent que le rôle figurant. Le romancier prend très peu en compte les valeurs féminines. Une femme a besoin d'un homme pour se réaliser, comme souligné plus haut dans la section : difficulté d'être femmes accomplies à Port of Spain. Dans son dernier roman, il semble vouloir prendre en compte ses critiques avec ce passage notamment. Cependant, il lui semble difficile de se départir de sa vision patriarcale du monde.

On la qualifie de ‘fanm potomitan’¹⁹⁴ en Martinique. Pour Corinne Mence Caster il s’agit du « *sacre de la femme-mère* »¹⁹⁵. Elle cite Maryse Condé qui précise qu’ « *à travers toute l’oralité antillaise se trouve magnifiée la Mère, porteuse de dons, dispensatrice de bien* »¹⁹⁶, pour étayer ses propos. Cependant, cette idéalisation est illusoire.

Cette glorification masque l’absence du père et sacralise la société patriarcale marquée du sceau esclavagiste. Au cours de la période esclavagiste, le rôle des hommes se résumait à celui de géniteur. Par atavisme, cet état affecte la société caribéenne actuelle. À la fin du chapitre et principalement dans le suivant, la narration confirme l’absence du père de Sonnyboy trop investi dans l’amélioration de son steelpan. La mère bataille pour s’accomplir et se réaliser. Elle retourne chez sa mère, recherche désespérément du travail et envisage d’émigrer aux États-Unis. Dans ces conditions, les seules garantes de l’éducation et de la survie des enfants sont les femmes. Ce rôle les cantonne au foyer, mais pas à l’espace public, réservé aux hommes. La toile de fond du passage évoque un point d’eau : « *the stand pipe* », espace extérieur fréquenté par des femmes. Celui-ci ne peut être considéré comme un espace public, puisque l’espace public est le lieu des hommes et du pouvoir, où les femmes sont exclues. Aucun des personnages féminins du romancier ne représente des femmes de pouvoir¹⁹⁷, pas même Florence de *Salt* avec son indépendance financière qui cherche désespérément un homme. La citation suivante d’Hernandéz vient corroborer ce regard masculin de la littérature caribéenne : « *[l]a littérature qui s’est développée aux Antilles depuis la colonisation jaillit d’une source située au centre d’une société patriarcale. L’écriture des femmes, leur voix et leur parole, restent marginalisées et, par conséquent, interprétées par un système*

¹⁹⁴Traduit en français par « femme pilier central ».

Dans la littérature des Antilles francophones, Joseph Zobel a institutionnalisé dans *La rue case nègre* cette figure de la femme potomitan avec le personnage de Man Tine.

¹⁹⁵Mence-Caster, Origines de la « fanm poto-mitan », Évolutions et limites, Pluton Magazine, octobre 9, 2017 novembre 12, 2017. <https://pluton-magazine.com/2017/10/09/dossier-origines-de-fanm-poto-mitan-evolutions-limites/>

¹⁹⁶Mence-Caster, Origines de la « fanm poto-mitan ».

¹⁹⁷Les femmes caribéennes ont longtemps été exclues du pouvoir politique. La première à émerger est Eugenia Charles à la Dominique qui, comme Magareth Thatcher, a dû faire ces preuves dans ce monde exclusivement masculin du début des années 80 et s’est vue attribuer le titre de ‘Dame de fer de la Caraïbe’. Au Guyana à la fin des années 90 Janet Jagan accède au pouvoir. Kamla Persad-Bissessar est la première femme Premier Ministre de Trinidad de 2010 à 2015. Actuellement, Mia Mottley occupe la place de Premier Ministre de Barbade. D’autres lieux de pouvoirs sont investis par les femmes, comme le domaine des affaires, mais moins significatif que la politique.

patriarcal »¹⁹⁸. L'écriture d'Earl Lovelace consacre le genre masculin¹⁹⁹, en dépit de la narratrice²⁰⁰ de *The Wine of Astonishment*. Dans la mentalité masculine caribéenne, les femmes incarnent des mères courages à l'image des femmes de Rouff Street, ou de Aunt Magenta ; des objets sexuels comme Sylvia²⁰¹. L'image de la famille avec des rapports de type occidental est galvaudée dans les romans. La seule représentation de la famille de ce type est celle de la famille Cruickshank²⁰², et ils présentent tous des problèmes mentaux dus à leur aliénation mentale et la coupure de leur communauté.

La mère de Sonnyboy forme une communauté avec les autres femmes de Rouff Street. Cette représentation, tout en idéalisation, reflète la problématique de la place des femmes dans la société caribéenne. Elle reflète une conception masculine des femmes, mère courage, « famn potomitan » qui les relègue au foyer, à l'éducation et la survie de leurs enfants. Les femmes des bidonvilles, comme les hommes, pour survivre doivent se doter d'une capacité de résilience pour surmonter les épreuves auxquelles elles doivent faire face.

La glorification de la résilience se révèle aussi chez les hommes comme vecteur de foisonnement culturel.

2.2.4. Le voyage initiatique comme révélateur culturel.

*Alors que le foisonnement culturel témoigne de l'intense vitalité d'un peuple en état de survie.*²⁰³

Une rubrique anthropologique dans un roman relève de la discordance. Le romancier opte plutôt pour des procédés narratifs plus accessibles aux lecteurs trinitadiens et caribéens, pour permettre l'éveil des consciences. Faire abstraction de la réalité complexe du bidonville demeure inconcevable pour l'auteur. Comment attester de

¹⁹⁸Hermandez cité par Méné-Caster, « Origines de la « fanm poto-mitan ».

¹⁹⁹La plupart des romans de Earl Lovelace ont pour cadre temporelle les années 50 à 90 (pour le plus récent) et le débat sur la place des femmes dans la société caribéenne n'est pas encore un sujet primordial. La décolonisation par l'indépendance est menée par des hommes.

²⁰⁰Eva, la narratrice raconte les difficultés rencontrées pour maintenir le culte des Shouter Baptists. Cependant, le personnage manque de profondeur, il se cantonne principalement à ce rôle.

²⁰¹De nos jours, le dance hall continue à véhiculer cette image de la femme objet sexuel par la danse du twerke ou du wine.

²⁰²Dans le roman, cette famille est l'incarnation de l'aliénation mentale, que F. Fanon dénonce dans *Peau noir masque blanc*.

²⁰³Colette Braeckman, « Les Zaïrois en état de survie » dans *Le Monde Diplomatique*, Mai 1988, pp. 24-5.

Laventille comme matrice de la culture de Trinidad sans pour autant omettre la violence inhérente à ce bidonville ? Dans le chapitre *Up The Hill*, le romancier recourt au récit initiatique.

2.2.4.1. Quels motifs du voyage le romancier brosse-t-il dans ce chapitre ?

La logique du voyage initiatique, affirme Xavier Garnier²⁰⁴, englobe une quête, un guide, un parcours en labyrinthe juché d'embûches, une arrivée à un lieu sacré et une révélation. La difficulté pour l'auteur est d'introduire toutes ces étapes dans un seul chapitre. King, Sonnyboy et Claude partent à la recherche de Dorlene dans un dédale de rues, voies, passages de Laventille²⁰⁵. L'itinérance tout en montée, comme vers les cieux, mène à un palais Shango, mais avant d'y parvenir, il faut une purification par une descente aux enfers, dans un abysse de misère humaine. Certes, le danger ne les menace pas directement, mais les répercussions de la violence latente entretiennent le suspens. Au début de leur parcours, ils rencontrent un rasta. Il les guide jusqu'au sommet : *“Jeremiah Jerry Mayor of this republic here, on the hill, Black power activist in '70, from a member of the Regiment Agitator, Singer, Revolutionist Artist, Guide to this treasure of your country”* (IJM, 221). Le guide partage ses connaissances et son amour pour son quartier. Il présente le patrimoine culturel de Laventille par des anecdotes, des visites et des commentaires des monuments (non pas matériel, mais encore vivant, car humain). Il leur offre une expérience inédite : la visite guidée du bidonville de Laventille.

L'auteur opère, avec l'intervention du guide, un « *brouillage de la frontière énonciation*²⁰⁶ ». La sélection typographique bien déterminée par les caractères en italique de la prise de parole du guide dénote la citation, comme pour un extrait de verbatim. Ce procédé permet de restituer l'énoncé dans son exactitude²⁰⁷ et renforce le caractère véridique. La véracité des propos véhiculée par la citation infère le contenu,

²⁰⁴Xavier Garnier, « A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », in *Poétique*, Le Seuil, 2004/4 n° 140 pages, p. 443-454.

²⁰⁵Pour la première fois, le bidonville de Laventille est clairement nommé dans l'œuvre du romancier. Son premier roman *While The God are Failling* présente la dichotomie entre la ville et la campagne, la difficulté de vivre dans un environnement violent, sans pour autant nommer le bidonville. Les repères géographiques situent Calvary Hill de *The Dragon can't Dance* à l'emplacement de Laventille.

²⁰⁶Xavier Garnier, *ibidem*, p. 446.

²⁰⁷King le narrateur homodiégétique affirme dans l'incipit qu'il a enregistré l'histoire de chacun des personnages. Il ne dit pas quand il rencontre les personnages. Ici, on imagine qu'il a enregistré le guide lors de leur quête, et ainsi, il peut insérer ses propos comme un extrait d'un verbatim.

aussi admis comme véritable. L'attention du lecteur se concentre sur la découverte du bidonville par un récit donné pour réel.

Cette excursion dans un bidonville reflète l'air du temps. Aussi, incongru que cela puisse paraître, les visites à caractère touristiques des bidonvilles se développent ces dernières années. Les chercheur.e.s, eux aussi, constatent cet engouement pour les bidonvilles du monde :

Today, the Third World slum is an itinerary, a 'touristic transit' (Freire-Medeiros, 2009). The most obvious example of this is the slum tour, available in the Rocinha favela of Rio de Janeiro, the Soweto township of Johannesburg, the kampungs of Jakarta and the Dharavi slum of Mumbai.²⁰⁸

Ananya Roy, urbaniste et géographe, précise que la sortie du film *Slumdog Millionaire* de 2008 a accru cette propension en Inde. L'artifice du guide dans ce chapitre combine deux intertextualités non duelles qui allient la contemporanéité des excursions touristiques dans les bidonvilles et la légende des récits de voyages initiatiques.

2.2.4.2. Posture des excursionnistes intradiégétiques dans cette quête initiatique dépeinte dans le chapitre *Up To The Hill* ?

La révélation de la quête interroge sur les excursionnistes intradiégétiques de cette quête. King calypsonien 'has-been', s'émeut de sa notoriété encore vivace dans ce bidonville dont il a pourtant chanté la difficile condition de vie :

He began singing one of my calypsos
Nothing *is changed*
Not to silent not just a shame
It can't be humans living up here
Conditions so bad
this people forgotten
In this dream they called Trinidad ... (IJM, 221)

²⁰⁸Ananya Roy, "Slumdog cities: rethinking subaltern urbanism", *International journal of urban and regional research* 35 2 (2011): 223-38.

En tant qu'activiste culturel, la renommée du quartier lui est déjà parvenue, de plus Sonnyboy lui a raconté l'histoire de son père²⁰⁹. Il garde son sens de l'observation en alerte : « *I see* », « *I saw* », « *I Watch* »... Cependant, ses nombreuses supputations et considérations au début de parcours : « *I suppose* », « *I had the impression* », « *I wondered* », « *And I am thinking of my guide, who is he* », signes d'une activité mentale intense, traduisent le malaise de King. Son sens critique ne relève que des clichés sur l'état de déliquescence du quartier : l'insalubrité, la violence latente du coin des rues et son expression sur les murs, la vétusté et la précarité des maisons, les signes de dénutrition des enfants... Pourtant, il ne s'indigne pas. Le narrateur homodiégétique retrouve un peu de paix au moment de rencontrer Mr Mackie, un doyen du carnaval. La sérénité intervient plus tard quand il pénètre dans le jardin du palais Shango. Ce jardin en hauteur par son effet de tableau paradisiaque tout en couleur par la présence de fruits, de fleurs, et de drapeaux ; en senteur par les fruits et les fleurs ; et en mouvement par la cadence des drapeaux, contraste avec la dégradation de la partie basse du bidonville. Ce retour au calme n'annonce pas une renaissance du personnage. Quant à Sonnyboy, de retour sur les lieux de son enfance, son mutisme surprend le narrateur. Peu d'informations sont divulguées sur le ressenti de Sonnyboy à part un laconique : « *I could feel Sonnyboy uneasy* » (*IJM*, 229). Ainsi, la quête de soi de Sonnyboy se poursuit dans le roman au-delà de cette itinérance. Claude, le dernier compagnon de ce trio, initié dans son enfance aux créatures mythiques de la nuit antillaise, se dévoile comme personnage central seulement dans le chapitre suivant. L'apparition de ce personnage à ce moment de la narration accentue l'aspect de : « *récit en attente de personnage*, » et un « *récit tendu vers la constitution d'un personnage* », ²¹⁰ comme le précise Garnier. Ce modus operandi caractérise ce genre de récit initiatique. Cette itinérance ne démasque rien de Claude. Il n'est donc pas un homme nouveau, mais un personnage à découvrir. Ce voyage sous forme de récit révélateur ne propose aucun personnage accompli. La renaissance possible des personnages de la logique initiatique interroge, et incline à se tourner vers le narrataire.

²⁰⁹Au début du roman, tout un chapitre (Pan) traite de l'histoire du père de Sonnyboy qui est quête de la note prophétique sur son steelpan.

²¹⁰Xavier Garnier, p.445.

2.2.4.3. La révélation de la quête initiatique s'adresse-t-elle au narrataire excursionniste extradiégétique ?

La question des véritables itinérants de ce récit d'initiation se pose. Le choix du récit de type voyage initiatique conforte dans l'hypothèse d'instruire le lecteur sur la magnificence de Laventille. D'autant plus que le paradigme de la visite guidée étale non seulement la richesse culturelle, mais surtout la qualité des vertus humaines présentes dans ce bidonville. Ces valeurs humaines proviennent de la résistance et de la résilience. De ces aptitudes, Evelyn O'Callaghan²¹¹, dans son analyse de la spatialité dans les romans d'Earl Lovelace, préfère avancer le terme de « power ». Cette conscience de pouvoir transcender les difficultés détermine la capacité d'entreprendre et de se réaliser quelles que soient les conditions. Deux portraits – un contemporain et l'autre plus ancien – illustrent cette posture dans ce chapitre. Le premier incarne l'espoir :

(T)he first person we saw was a man alone standing before a half-built house, contemplating the unfinished building, the holes of the windows, the door less openings, the absence of steps, the unpainted pillars, the boxing with the lengths of steel into which the mortar is to be poured, his collapsed shoulders, holding up, in faith, the faith... (IJM, 220)

Tous indiquent et incitent au désespoir. L'accumulation témoigne d'une construction qui perdure. Les épaules abattues ne sont pas synonymes de désespoir pour le narrateur qui y voit de la confiance. La confiance de cet homme dans son aptitude à réaliser son rêve avec l'aide de son créateur, puisque la foi est la confiance en Dieu d'une vie meilleure. Le narrateur admire cette foi, cette espérance.

La deuxième représentation dresse le portrait de l'abnégation et du courage du pionnier de Laventille :

Clayton's family, from his grandfather Matthew who built the first house on the hill... Without no tractor, no crane, tote up a little track he himself, made the lumber and the galvanise piece by piece and cement and gravel and sand, bucket by bucket, and bricks one by one, he alone, the workman and the builder. (IJM, 222)

²¹¹ Evelyn O'Callaghan, "The Modernisation of the Trinidadian Landscape in the Novels of Earl Lovelace", in *ARIEL* (A Review of International English Literature), Vol. 20 No. 1 (1989): January 1989, The Johns Hopkins University Press.

La valeur courage confère non seulement de la détermination, mais de plus décuple les compétences. Cet homme courageux ouvre la voie à d'autres démunis sans terrain en quête d'un logement, qui bientôt vont surpeupler le morne pour en faire un territoire informel. Cette problématique de squat urbain trouve aussi sa résonance dans celle du squat rural. Le phénomène décrit dans le passage suivant se déroule au Brésil, mais est symptomatique des pays d'Amérique :

L'esclave, une fois affranchi, n'avait pas pour autant accès à la terre légalement. Cela n'a pas empêché un intense mouvement d'occupation de terres exploitées, par des esclaves qui sont donc les premiers « sans-terre » à avoir occupé des terrains sans titre juridique reconnu. Une partie de la population brésilienne, des hommes libres et des petits paysans, trop pauvres pour pouvoir régulariser leurs terres, se sont joints à ces esclaves. À cette même époque naissent les bidonvilles – favelas – du Brésil contemporain : une partie de cette population a voulu rester près des villes, et a occupé les terres des environs.²¹²

Ce thème, largement traité dans *Salt*, d'une dimension majeure pour la compréhension des enjeux qui minent la société trinitadienne, trouve ici un retentissement. Le récit fictif de cet homme courage illustre l'épineux problème de la réalité de l'occupation agraire de la Caraïbe et des Amériques en général. Il permet de problématiser une des conséquences de la déportation des Africains. Leurs descendants sont des hommes sans-terre qui vivent dans l'illégalité des occupations de terres. Ces hommes courageux et pleins d'espoir sont le miroir des injustices sociales réelles non résolues, sources du marasme social qui affecte ce bidonville de Laventille.

« *Le foisonnement culturel témoigne de l'intense vitalité d'un peuple en état de survie* »²¹³, affirme Colette Braeckman. Le bidonville de Laventille en est le paradigme. Le foisonnement culturel inféré par la résistance de ce quartier impulse des expressions culturelles exceptionnelles à l'origine de la fierté nationale. Le guide présente deux pratiques de base de la culture trinitadienne, le carnaval et le steelpan. Il en revendique l'avènement et l'essor de ces pratiques culturelles dans ce bidonville de Laventille, grâce à la ténacité de quelques hommes. Pour la vérisimilitude du récit, des noms de personnes²¹⁴ et des lieux viennent garantir l'authenticité :

²¹²Estevam Douglas, « Mouvement des sans-terre du Brésil : une histoire séculaire de la lutte pour la terre », *Mouvements*, vol. 60, no. 4, 2009, pp. 37-44.

²¹³Colette Braeckman, « Les Zaïrois en état de survie » dans *Le Monde Diplomatique*, Mai 1988, p. 24-5.

²¹⁴Le chapitre *Pan* de *A Movie* retrace l'histoire de Lance, le père de Sonnyboy.

That is the place there under that mango tree Spree and some young fellars carve out the first notes on the face of a steepan and the other side on Rouff Street another fella Lance was doing the same thing. (*IJM*, 222).

La notoriété publique du Steelpan reconnaît l'endroit comme le lieu de son essor. L'intervention du guide vient combler un vide historique. L'objet de son discours appartient à un passé révolu et ne peut s'appuyer sur l'histoire avec des dates et des faits précis. L'histoire s'écrit par des individus lettrés et cultivés qui ne fréquentaient pas les bidonvilles et le plus souvent les méprisaient. La mission civilisatrice de l'Empire britannique ne pouvait supporter la présence du tambour (à peau) et donc s'attela à éradiquer et à bannir son usage et toutes ses formes. Seule la mémoire orale transmise de génération en génération subsiste. Le guide perpétue cette oralité. Les pratiques culturelles aussi reposent sur une tradition transgénérationnelle. Le caractère historique de cette mémoire orale n'est pas remis en question ici, seul compte, pour le narrateur, la transmission.

Sur la splendeur des traditions carnavalesques passées, le guide s'appesantit et replonge un habitant âgé dans ses souvenirs. Le bidonville de Laventille avait conservé les masques anciens d'origine africaine et avait maintenu l'esprit d'Afrique vivace dans le pays. Le guide raconte d'abord un pan de cette tradition qu'il a connu.

'Mr Mackie used to bring out a dragon band. His brother, Tank the stevedore, used to play Robber (...) Bat, devil, dragon, jab molassie, all used to come from this hill. Today if you see one dragon you see plenty my uncle Hector was a tailor. He used to play Black Indian. Prince, the joiner was the leader of the fancy Indian band (...)' (*IJM*, 223)

Mr Mackie renchérit sur les masques traditionnels avec leurs danses symboliques :

'Those days, mas was holy, was sacred. You didn't just put on a costume and jump into a band. The costume was only one part. King sailor had to dance the sailor dance. You couldn't just pick out a sergeant costume and wear it, or be a major just because you like it, or because you could afford to pay for it. You had to dance to get your rank. Bat, Dragon, Imp, Jab Molassie. Everything you play, you had to master the movements, the song or speech mas of beauty and purpose. It was serious business.' (*IJM*, 224-5)

Le mot '*mas*' arbore une double acception en créole trinitadien, celui de masque objet et de mascarade. Dans les propos de ce personnage, les deux sont associées. La parade

carnavalesque est sacrée, la présence des masques le sacralise, d'où son insistance sur la maîtrise des codes inhérents aux masques : danses, chants, et discours. Le port des masques traditionnels nécessite une initiation par l'intégration dans un cercle restreint d'initiés. Ces masques représentent des divinités africaines aux langages corporels précis²¹⁵. Leurs expressions du sacré et de religiosité s'expriment comme une évidence pour Mr Mackie, l'ancien, qui les révère : « *mas was holy, was sacred* ». Le carnaval ne peut être considéré comme un simple amusement. Ces considérations sur le sacré amorcent les prémices de la découverte du sanctuaire, lieu final de la quête, où Dorlene a trouvé refuge, un palais Shango.

La vitalité culturelle de la Laventille représentée dans ce passage se cantonne au passé. Si bien que le guide empreint de nostalgie ose réinventer le passé par son chauvinisme. De manière péremptoire, il affirme : « *Shango and shouters, poets, artists, journalists, mas men everything that this country throw up, you could trace it to this place here* » (*IJM*, 223). Ce sentiment exalté par l'exagération, propre à certains guides touristiques, remet en cause la crédibilité du guide. Cette hyperbole signale une ambivalence. L'ambivalence porte, d'une part sur une perte de repères historiques sur ce lieu, mais aussi une perte de l'authenticité des pratiques comme le regrette Mr Mackie ; et d'autre part, une soif de considérations de la prépondérance du lieu dans la culture trinitadienne.

Dans ce chapitre, la posture narrative du romancier s'appuie sur la thématique du voyage. Les procédés narratifs combinés : récit initiatique et excursion touristique atypique permettent l'éveil des consciences trinitadiennes et caribéennes. Le lecteur, narrataire, se révèle être le nouveau dépositaire de la révélation de ce voyage. Les personnages itinérants ne jouent qu'un rôle de médiation. Le récit initiatique agit comme un dispositif de capture de l'attention du lecteur. La narration entraîne dans une découverte du potentiel et de l'origine des arts, des pratiques culturelles célébrées à Trinidad. Par ce centrage sur les pratiques culturelles créées à Trinidad le romancier apporte une réponse contradictoire à l'affirmation de VS Naipaul : "*History is built around achievement and creation; and nothing was created in the West Indies*"²¹⁶. Ses choix auctoriaux assertent de la primauté du bidonville de Laventille comme berceau de

²¹⁵Le masque sacré fait l'objet d'une analyse dans la section intitulée : Le welto du masque du dragon d'Aldrick.

²¹⁶Naipaul V.S, *The Middle Passage: The Caribbean Revisited*, Edité par Andre Deutsch, London, 1962.

l'héritage inestimable de la culture créole trinitadienne en lien avec l'Afrique.

Conclusion sur le Bidonville

Cette partie sur le Bidonville de Laventille, renommé Calvary Hill dans *The Dragon*, atteste d'une stratégie d'embellissement et d'anoblissement de ce lieu. Elle a mis en exergue le récit épique par sa rhétorique grandiloquente. Ce mode narratif idéalise le morne. L'indigence du lieu est prétexte à poétisation si bien qu'elle en devient vivante. Le narrateur refuse la déchéance du lieu et le magnifie de façon épique. Puis l'étude a montré l'insistance du romancier sur la valeur de résistance du bidonville. Dans deux romans : *A Movie* et *The Dragon*, cette démarche de réhabilitation et de déconstruction continue en mettant en exergue les valeurs de résilience, de combativité, et de créativité propre à ce bidonville. La posture de résistance des habitants du bidonville est anoblie par des figures de gradations, des procédés métaphoriques, typographiques. Ces techniques ont un effet sur la pensée et contribuent à un renversement, une déconstruction dans la manière de percevoir la posture des personnages-habitants du bidonville. Dans *Is just a Movie*, la communauté de femmes de Rouff Street fait aussi preuve de résilience. Elles représentent des combattantes. Leurs combats résident dans l'entraide pour amoindrir leurs misères et pour le bien-être de leurs enfants. La glorification de la femme mère courage, femme potomitan, amène à s'interroger sur la place et le rôle de la femme et de l'homme dans la société caribéenne. La dernière sous partie donne l'occasion au romancier de dresser une peinture plus contemporaine et en contraste de Laventille. L'approche de ce récit s'est opérée par le récit initiatique. La logique du récit correspond à celui du récit de quête : parcourir les abysses immondes de Laventille pour parvenir au lieu sacré du palais Shango. L'excursion donne l'occasion de voir les valeurs contradictoires actuelles et celles du passé qui valorisait l'Afrique par les masques et la créativité, plus singulièrement le steelband.

La volonté du romancier de sublimer le bidonville participe d'une posture d'éveilleur des consciences. Cette valorisation entend déconstruire les mentalités pour faire accepter les valeurs intrinsèques humaines du bidonville. La posture de résistant a permis à ces habitants du bidonville de générer des pratiques culturelles. Pour cette contribution culturelle forte, ces habitants méritent le respect. Le message actuel sera de contrecarrer la propension à la victimisation dans la société caribéenne. Ainsi, Earl Lovelace poursuit sa mission d'éveilleur des consciences par l'art du welto. Pour lui

transmettre les fondements socio-historiques de la culture de Trinidad construit l'identité et la pérennisation de la culture.

Conclusion sur le milieu urbain

Cette section a rendu compte des représentations de la ville de Port of Spain dans les romans. Deux romans du corpus ont permis d'alimenter la réflexion – *The Dragon* et *Is Just A Movie*. La stratégie adoptée consistait d'abord à montrer le rejet de la ville de Port of Spain contre une idéalisation du bidonville de Laventille. La déchéance de la ville se révèle dans la décrépitude des lieux de pouvoirs comme Woodford Square et the Red House, signes de l'usure du pouvoir. Diego Martin est dépeint par le calypsonien Philo comme un 'non-lieu', à cause de l'uniformisation du lieu. Les femmes en ville ne peuvent s'accomplir seules. Le contre-discours d'une mère habitante du bidonville défait les préjugés des gens de la ville. Ces représentations indiquent la ville comme un lieu dévalorisant.

La démarche de valorisation du bidonville de Laventille commence avec *The Dragon*. Le narrateur entreprend un récit épique du lieu renommé Calvary Hill. Ce récit désigne le bidonville comme lieu de défiance et de résistance. Ce paradigme de résistance se poursuit dans *A Movie* d'abord avec les femmes qui s'entraident et font tout pour subvenir aux besoins de leurs progénitures. Cependant, l'analyse montre une glorification de la femme potomitan. L'approche de la dernière partie par le genre voyage initiatique met aussi l'accent sur la résistance comme catalyseur de la créativité dans le bidonville.

Pour le romancier proclamer que le bidonville de Laventille est le berceau de la culture créole urbaine de Trinidad passe par la glorification du lieu et la présentation de sa beauté en dépit de ses nombreuses tares. La dichotomie lieu urbain formel et informel montre le parti pris de l'auteur pour les plus petits, les défavorisés qu'il magnifie, revalorisation, rehaussement le statut, la dignité pour ne pas être en marge de la société trinitadienne. Ainsi, la posture d'éveilleur des consciences d'Earl Lovelace se révèle.

Conclusion Chapitre I

La démarche de ce chapitre consistait, non pas à appréhender les lieux créoles comme

une glorification des paysages, puisque ce n'est pas l'approche choisie par le romancier, mais comme une re-présentation du réel trinitadien. L'approche analytique inclut la vision sociohistorique du romancier comme le sous-tendent la Géocritique de Westphal et le chronotope de Bakhtine. La vision de l'espace émane du point de vue endogène, donné par un romancier qui maîtrise parfaitement son territoire. Le paysage constitue rarement une thématique première. Les personnages donnent vie aux paysages. Le balayage des lieux livre des problématiques de peuplement historicisées.

La première partie s'attardait sur la ruralité de ces lieux créoles. Partant de cette logique historique la focalisation porte en amont sur la plantation. Paradoxalement, la plantation fonde la culture créole dans un contexte de déshumanisation extrême qui lui donne sa caractéristique de culture de résistance. Toutefois, le romancier ne pose pas ce lieu comme lieu matriciel dans les romans du corpus. Elle impose un fonctionnement économique et social qui perdure des siècles. La relation au travail, les relations intercommunautaires et la racialisation établies par la déshumanisation, la déculturation, l'acculturation et la hiérarchie raciale de la plantation minent le vivre ensemble de la société trinitadienne actuelle en particulier et caribéenne en général. Les stigmates sur le psychique et les postures sociétales latentes demeurent considérables. La plantation implique aussi une logique de marronnage, de fuite, loin de ce lieu. Kumaca symbolise l'antithèse de la plantation. Il représente ce lieu onirique où l'homme se réalise en vivant en harmonie avec la nature. Cependant, le « bon sauvage » ne peut plus vivre en autarcie et le besoin d'échanger avec l'extérieur devient pressant. Le tableau idyllique se souille par l'arrivée de personnes avides et cupides qui pervertiront ce cadre. La symbolique du maître d'école, comme vecteur de la civilisation européenne, constitue une dénonciation des effets pervers du colonialisme à la manière du Welto.

Cascadu prolonge l'habitation dont elle reflète les répercussions contemporaines. Par le truchement des réminiscences du personnage principal, l'auteur pose le problème de la terre dans *Salt*. Cascadu, lieu récurrent, réapparaît dans *Is just a Movie*. Les stigmates du passé persistent toujours dans le présent de narration. Le décor principal prolonge la question de la terre, sans pour autant qu'il en soit un enjeu primordial. Le squat renommé 'the *compound*' s'affiche comme lieu du vivre ensemble. Les évolutions transforment le village en milieu semi-urbain avec un rayonnement touristique et culturel national. La nature joue un rôle symbolique pour caractériser l'aliénation mentale. Deux lieux diégétiques de la ruralité de Trinidad soulèvent ses problématiques de la terre et de la persistance des effets de la plantation.

L'autre partie de cet espace créole se focalise sur le milieu urbain. Calvary Hill désigne un lieu diégétique, les autres espaces urbains des romans convoquent le réel. La ville Port of Spain en tant que symbole de pouvoir subit un traitement désavantageux. Les lieux représentés, tous symboles coloniaux, montrent l'effondrement du pouvoir de manière métaphorique. L'évocation de Diego Martin, lieu de résidence de la classe aisée, établit le même constat de désaveu pour ce non-lieu. Quant aux femmes attirées par la ville, elles apprendront que ce lieu ne favorise pas leur épanouissement. Lorsqu'une mère sermonne son enfant, elle établit un fossé par le contre-discours entre eux et nous en s'appuyant sur 'leur' discours. Le romancier fait apparaître la ville comme un mirage, de l'ordre du mythe dans les illusions de son pouvoir, de son émancipation, de son uniformité, de son mode vie. La déshumanisation de la plantation semble se déplacer à la ville. Cette déshumanisation de la ville, non plus coercitive, se singularise dans l'absence d'émancipation féminine et dans l'uniformisation de la vie. La focalisation sur le bidonville dans les romans traduit un engagement de l'auteur. La posture de l'auteur se révèle par l'affirmation de la large contribution du bidonville de Laventille dans la culture créole trinitadienne basée sur la résistance. Le romancier élabore un autre rapport au bidonville, et ne dissimule pas ses maux. Dans *The Dragon can't Dance*, il opte pour une présentation épique de Calvary Hill dont les repères spatiaux indiquent bien le bidonville de Laventille. La carnavalesation par l'usage de l'épique célèbre le lieu. Dans *Is Just a Movie*, les souvenirs du personnage principal glorifient sa mère courage : « famn potomitan ». Une visite guidée du bidonville donne lieu à une découverte du lieu, empruntant au genre voyage initiatique. Ce récit affirme l'origine du steelpan et la vitalité du carnaval des masques anciens. Le bidonville aussi fait l'objet d'une représentation sociohistorique.

La dichotomie habituelle entre milieu urbain et milieu rural ne constitue pas une problématique essentielle dans les œuvres du corpus. L'analyse révèle un continuum de résistance et de résilience. Kumaca s'envisage comme un satellite de résistance à la plantation par le marronnage, Laventille est dépeint dans la même logique du *dispersed peasant*²¹⁷, mais en ville, avec cette volonté de se tenir loin de la ville coloniale. Une logique semblable transparait aussi avec Cascadu, dont la résistance passée réclame Réparation aujourd'hui. Ainsi, l'empreinte coloniale perdure et impossible de s'en départir. D'après François Weigel : « De façon générale, la fiction narrative

²¹⁷Izard M., *Plantation Systems of the New World, Papers and discussion summaries of the Seminar held in San Juan, Puerto Rico, in Études rurales*, n°3, 1961, pp. 108-114. (paysans dispersés)

contemporaine, en ce qu'elle constitue une façon d'interroger notre monde et d'éclairer l'humain par les drames des personnages, s'est souvent confrontée au défi de représenter des espaces ²¹⁸». Le défi de Earl Lovelace, interroger et éclairer sur les possibilités de se réaliser, l'amène à camper des personnages au carnaval, allégorie de son meeting place : lieu de rencontre de la culture créole.

²¹⁸François Weigel, « Musseque, favela, bidonville : traductions de romans centrés sur les espaces marginalisés », *Les Cahiers de Framespa* [Online], 33 | 2020.

Chapitre II. Le carnaval, quintessence de la culture créole et du welto

Introduction

Différentes approches du carnaval de Trinidad se sont développées ces dernières années, dans des champs de recherches multiples tels que l'ethnologie, l'anthropologie, la sociologie, la musicologie, l'ethnomusicologie, l'économie... Dans ce chapitre centré sur le carnaval de Trinidad nous cherchons à explorer cette célébration au-delà de son aspect festif pour appréhender le carnaval comme : « The meeting place »²¹⁹ – lieu de rencontre – de la culture créole et ses représentations dans les romans. Celles-ci invitent à comprendre les origines du carnaval de Trinidad.

Dans le calendrier, le carnaval s'affiche en tant qu'événement marquant de l'année. En Europe, à l'origine de cette fête catholique, il s'agissait pour les autorités religieuses de permettre aux fidèles d'entrevoir les horreurs de l'enfer et de se préparer à entrer en carême, période de privation. Cette fête a rapidement repris les anciennes pratiques des saturnales et des Bacchanales : temps de libation, de réjouissance et d'inversion des rôles. Pour les autorités chrétiennes, ce jour se devait être un adieu à la chair. Le mot carnaval provient du latin : « *carnelevare* : 'ôter' (*levare*) 'viande' (*carne*) »²²⁰. À Trinidad, au-delà du jour établi par les autorités chrétiennes : le Mardi Gras, le carnaval a occupé une place plus conséquente au fil des années. Les festivités carnavalesques commencent avec l'épiphanie et se terminent le Mardi gras.

Le carnaval fut amené à Trinidad par les colons français au 18^e siècle. Ils paradaient en '*neg jaden*'²²¹, de nuit avec des torches, simulant un attroupement lors d'un incendie dans un champ de cannes. D'où l'origine de l'expression '*Kan boulé*', '*Canne Brulé*', '*Canboulay*' pour désigner cette parade. Les esclavagisés récupérèrent ce défilé dans les champs de cannes, mais brûlèrent vraiment les champs et la police voulait mettre fin à leurs agissements. À partir de 1838 (année de l'Émancipation), ils occupèrent

²¹⁹Patricia J. Saunders, "The Meeting Place of Creole Culture: A CONVERSATION WITH EARL LOVELACE", in *Calabash: a Journal of Caribbean Arts and Letters*, Volume 2, Number 1, 2002, p10-22.

²²⁰Dictionnaire le petit Robert, Paris, 2020.

²²¹Esclave des champs

les rues, en se masquant, dansant, en jouant du bâton, se moquant des colons et mimant des scènes de l'esclavage passé. Tous les 1^{er} août, ils célébrèrent de cette manière le jour de l'abolition de l'esclavage - *Emancipation Day* -, pendant une dizaine d'années. Ces parades s'accompagnaient de *Kalenda* (chant et danse à la fois), ancien nom des jeux de bâtons ou stickfighting. Des bandes organisées de stickfighters (combattants armés de bâtons), de matadors, de supporters, de *chantuelle*²²² et *Neg Jaders* se rencontraient en un lieu précis, une cour ou une rue, loin de la police. Ces combats pouvaient être fatals, la police avait donc à cœur de mettre fin à cette pratique. De nombreuses émeutes, manifestations radicales de contestation de l'ordre établi, se produisirent.

Approche historique du carnaval de Trinidad

De 1868 à 1895, de nombreuses lois furent promulguées pour tenter de bannir le carnaval lui-même, et pour tenter d'endiguer les aspects que les autorités jugeaient séditieux et violents. Le carnaval devint un enjeu de pouvoir, non seulement pour le maintien de l'ordre et le contrôle des Afro-descendants, mais aussi entre les colons français et les autorités britanniques qui cherchaient à s'imposer (administrativement et culturellement) dans cette colonie de Trinidad. La population d'origine africaine et les colons français résistèrent à l'interdiction du carnaval. Le mécontentement et l'hostilité envers la police s'exprimèrent par la dérision et par la chanson. Les actes de violence des Afro-trinidiens contre les autorités se multiplièrent jusqu'en 1881 où un certain Captain Baker de la police subit une sévère défaite. Le gouverneur de l'époque, fut contraint de prendre des mesures en faveur du carnaval et promit de ne plus s'ingérer dans le carnaval.

Dès lors, les parades ont lieu de jour. Les autorités organisèrent le carnaval, en imposant les jours, heures et lieux. Les groupes furent invités à choisir des thèmes, tels que les armées romaine et britannique, les marins et les héros britanniques. Cependant, la répression continua contre les pratiques africaines au sein du

²²²Chanteur de Kalinda

carnaval²²³. Les colons émirent des jugements négatifs sur la participation des Afro-trinidadiens au carnaval, ils jugèrent leurs comportements comme étant au-dessous du diamètre de moralité. Ils qualifièrent ce carnaval de ‘Jamette Carnival’.

Il faut attendre la montée en puissance du PNM²²⁴ dans le début de la seconde moitié du 20^e siècle et l’intervention de son leader pour assurer une meilleure équité dans le carnaval²²⁵. Il s’ensuivit un consensus national autour du carnaval. Le carnaval de Trinidad devient une priorité nationale, organisé par un comité étatique : the Carnival Development Committee et plus tard the National Carnival Commission or NCC. Eric Williams perçoit le carnaval comme symbole d’unité :

“one has only to recall... the recent carnival to appreciate the hollowness of the claim that the Indians were not good West Indians. Carnival, that great leveller in our community, is liberty, equality, above all fraternity, not as an empty slogan, but as a living and fascinating reality for two days in the year.”²²⁶

Sous l’impulsion du Carnival Development Committee la trilogie culturelle de Trinidad : carnaval, calypso et steelband se met en place. D’expression de rébellion pour le maintien des traditions africaines et pour l’affirmation identitaire des Afro-trinidadiens des bidonvilles de Port of Spain, il se veut être un puissant ciment de l’unité nationale, mode d’expression de la nation trinidadienne. Plus tard vers la fin des années 70, les Indo-trinidadiens commencèrent à participer de plus en plus nombreux au carnaval. Les organisations carnavalesques et des observateurs sociaux affirment que les barrières ethniques²²⁷ et sociales sont tombées et que le carnaval se conçoit comme la fête trinidadienne par excellence. Ainsi que le souligne un

²²³Francesca Giancristofaro-Calvi, dans sa thèse intitulée : “ETHNIC IDENTITIES AND NATIONALISM IN THE STREETS: THE POLITICAL MANIPULATION OF ART AND RELIGION IN TRINIDAD, WEST INDIES”, soutenue à A&M Texas University en 2000, relève un certain nombre d’émeutes : “*The 1881 Canboulay Riots were sparked as a response to another attempt by the English Royal Commission to subdue Carnival. THE BANNING OF SKIN-DRUMS IN 1883 sparked the Arouca Riots, and the Cedros Riots of 1895 followed another clamp-down on Carnival practices. Torches and stick-fighting were also banned, and the Canboulay procession was forced to start on Monday mornings rather than Sunday night. Each year at Carnival time until the 1950's, two British warships were stationed off the coast of Trinidad ready to intervene against the potentially rebellious population.*”

²²⁴The People National Mouvement avec son leader, Eric Williams sont les artisans de l’indépendance de Trinidad et Tobago.

²²⁵Une candidate à l’élection de la reine de 1956 s’est vue refuser le titre du fait de sa couleur trop foncée. Eric Williams intervient pour lui rendre sa couronne.

²²⁶Colin A. Palmer, *Eric Williams & the making of the modern Caribbean*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2006, 354 p.

²²⁷Institute of Social and Economic Research, (1984), *The Social and Economic Impact of Carnival*, seminar held at the University of the West Indies, St. Augustine, Trinidad, on November 24-26,1983.

personnage de *Salt* dans son plaidoyer pour une appropriation du carnaval par tous les Trinidadiens :

he claimed Carnival as the future religion of the island, because it was the single celebration in which disparate races and classes of people could come with whatever was their contribution to celebrate freedom and fellowship without a feeling of patronage or alienation. (Salt, 91)

Le carnaval représente physiquement et métaphoriquement ‘the meeting place of culture²²⁸’, le lieu de rencontre de tous les possibles, même celui des contestations sociales, ethniques et religieuses.

Approche de la colonialité du carnaval de Trinidad

Dans son étude des romans de Dostoïevski Bakhtine,²²⁹ après avoir étudié les carnivals médiévaux d’Europe, propose quatre catégories carnavalesques²³⁰, pour mieux appréhender le carnaval. La première inclut les interactions libres et familières. Le carnaval abat les barrières sociales, donc les personnes normalement séparées peuvent interagir et s’exprimer librement. La seconde se focalise sur les comportements excentriques. La troisième considère les mésalliances carnavalesques. Le carnaval connecte les contraires – la vie et la mort, le sacré et le profane, le nouveau et l’ancien, le haut et le bas, etc. La dernière catégorie concerne les sacrilèges. Le carnaval se révèle comme un lieu d’impiété, de blasphème, et de parodies sur le sacré.

Ces quatre catégories affirment la liberté de s’exprimer librement sans crainte de punition par la créativité, la théâtralisation et les performances ritualisées. Ce monde permissif du carnaval bafoue les institutions, surtout religieuses. Les autorités permettent cet effet catharsis annuel de la société. Elles autorisent ces

²²⁸ Dans cette interview de Patricia J. Saunders, “The Meeting Place of Creole Culture: A Conversation with Earl Lovelace”, in *Calabash: A Journal of Caribbean Arts and Letters* 2.1 (2002): 10- 22, Earl Lovelace présente sa vision de la culture créole, comme le lieu de rencontre des cultures, et le carnaval comme lieu d’expression de la culture créole. En octobre 2009, World Carnival Conference de Trinidad, il propose le concept de Bacchanal aesthetics avec la même idée de lieu convergent de tous les possibles et de la multiplicité. Bacchanal, expression trinadienne signifiant carnaval aussi.

²²⁹ Michail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Moscou, Écrivains soviétiques, 1963, éd. française, Paris, Seuil, 1970.

²³⁰ Bakhtine est avant tout un critique littéraire, mais ses catégories aident aussi les anthropologues pour une meilleure appréhension du carnaval.

manifestations, les encadrent et canalisent les carnavaliers. Ces catégories significatives pour comprendre l'univers carnavalesque en les calquant sur l'histoire du carnaval de Trinidad qui se déroulent à l'époque moderne et non médiévale dénotent une posture coloniale. Les situations suivantes exemplifient ce fait. Les autorités coloniales jugèrent le comportement de la kalinda excentriques et excessives, et cherchèrent à la bannir. Pour la catégorie mésalliance, le carnaval amené par les colons contient le concept de monde à l'envers. Ils se déguisent en 'nèg jaden'. Pourtant ce mode de renversement devrait aussi impliquer les esclaves et en couronner un (des esclaves) roi du de fait de ce processus contenu dans le carnaval médiéval. Quant aux catégories sociales dans la société coloniale, elles persistent par le prisme de la colorimétrie, puisque le carnaval populaire des Afro-trinidadiens est estampillé de 'Jamette'. Même de nos jours, cette impression de carnaval à deux dimensions sociales distinctes perdure. Les concours musicaux attirent un public populaire, ainsi que Jouvay. Alors que la grande finale de Panorama draine une élite mélomane avertie qui occupe les tribunes²³¹, ceux-là se retrouvent au Calypso Monarch pour le double entendre, la dérision et la parodie du calypso. Les parades des jours gras réunissent plus une classe moyenne, avec les moyens financiers pour payer des costumes et des divertissements coûteux du carnaval. Cependant, grâce à la catégorie sacrilège, les masques du panthéon africain, parce qu'ils représentaient une défiance à l'autorité religieuse catholique, trouvèrent un espace d'expression ritualisée. « *(M)as was holy, was sacred* », (JM,224-5), dit Mr Mackie, un doyen du carnaval. Ce caractère sacré du carnaval persista jusqu'à la fin des années 70 dans les bidonvilles. Aldrick, le porteur du masque du dragon dans *The Dragon*, représente cette foi pour qui le carnaval est de l'ordre du vital. Les autres catégories sociales ne comprennent pas ce besoin. « *The big shot people try to waste us down, « what we doing playing mas when we hungry, when we have no money* » (IJM, 225). Ces transgressions par rapport aux catégories du carnaval de Bakhtine révèlent un système colonial avec ses ethno-classes bien compartimentées. Elles ne permettent pas, même en période carnavalesque, le passage d'un ensemble à l'autre, d'autant plus que la couleur de peau et autres critères sociaux : langue, comportements, religion s'avèrent discriminatoires.

²³¹Ces gens se trouvent dans les stands, alors que la foule de supporters et pousseurs reste des deux côtés de la scène lors du passage de leur groupe.

Évolution du carnaval de Trinidad, de résistance à un modèle culturel et à un produit touristique

Earl Lovelace, comme Hollis Chalkdust Liverpool, chercheur et calypsonien, s'attèle à démontrer l'expression de rébellion et de résistance contenue dans le carnaval de Trinidad. L'histoire du carnaval montre le processus de libération de l'oppression normative de la société coloniale. Cependant, cette caractéristique se dissipe dans le carnaval contemporain. Jeremiah, le guide de Laventille, se lamente sur cette situation : «*the people we vote for, the politicians come with the same sad song, “(...) there is nothing more to rebel against” (...) “This is the time for construction nor rebellion” so, we surrender. We give up the rebellion. We give up the mas*” (IJM, 225-6). D'autres opposants au carnaval actuel, favorables à un positionnement ethnique (Raymond Ramcharitar 2011, Aisha Khan 2007, Christopher L. Ballengee 2019), accusent le PNM et son leader d'avoir réinterprété et récupéré le carnaval et ses satellites : steelbands et Calypso à des fins politiques et de bâtir l'unité nationale autour de pratiques afro-trinidadiennes en excluant les autres ethnies.

Cette africanisation trop souvent avancée occulte le carnaval comme le confluent de la culture créole à Trinidad, comme espace de rencontres et d'expression des cultures. Cette fête occupe l'espace public, les rues, les places et les parcs et invite tout un chacun à y prendre part. Certes, sa base européenne s'africanise pendant un temps, par une conquête d'espace pour une expression libre de certaines pratiques africaines, toutefois, la présence et l'influence des autres ethnies²³² (indienne et chinoise) se décèlent dans les parades, le steelband et le calypso. Cette présence affirme le caractère hybride du carnaval de Trinidad et donc sa créolisation. Le carnaval de Trinidad en tant que pratique culturelle ne reflète pas une culture dite 'pure' et immuable, mais elle s'accommode d'éléments culturels divers comme le masque d'Aldrick : africain, européen et chinois à la fois. Cet aspect du carnaval de Trinidad montre la valeur essentielle de la culture créole : l'inclusion et non l'exclusion. La convergence de participants du monde entier au carnaval de Trinidad corrobore ce principe d'ouverture. Ce même principe par une forte identification à ce modèle culturel s'observe avec sa réplique dans les autres pays caribéens ainsi que dans la diaspora : carnaval de Notting Hill, Brooklyn, Miami... La duplication du carnaval de Trinidad dénote une volonté d'assertion identitaire des Caribéens par le carnaval.

²³²Voir la revue *Trinidad and Tobago Carnival*, TDR, 1998, Vol. 42, No. 3.

Cette participation voulue par un effort de commercialisation du carnaval de Trinidad aussi bien dans l'île et au-dehors, comme produit touristique, génère un revenu financier conséquent. Green et Scher appellent cet aspect du carnaval "*a money spinner*", et "*a cultural come-on to potential investors*"²³³. Dans *Is Just a Movie* au chapitre : *The Visitors*, de manière parodique Earl Lovelace aborde, lui aussi, le sujet imaginant le retour des pionniers européens de l'île et les investisseurs internationaux au moment du carnaval. Le gouvernement cherche à séduire certains et à obtenir l'approbation des autres. La perte d'authenticité et la dénaturation culturelle par le système consumériste, pour le narrateur, résident aussi dans la proposition du Minister of Festivals de performances participatives aux événements historiques ayant émaillé le carnaval. La nouvelle suscite la consternation chez le narrateur (IJM, 324-5). Cette proposition trouve un écho dans le réel trinidadien par la représentation de Canboulay dans la nuit du vendredi avant le Dimanche Gras. Certes, ces représentations ont le mérite de rappeler et de rendre vivants ces épisodes historiques, mais leurs re-présentations inquiètent. Cet aspect festif ne nuit-il pas à la mémoire du passé dont les données historiques détaillées ne sont pas (toujours) reportées ? On ne peut qu'imaginer la scène. À partir du moment où l'imagination entre en considération, la rationalité historique n'existe pas. Maurice Halbwachs soutient que la mémoire déforme le passé : « aucune mémoire collective n'est exactement fidèle aux faits passés puisqu'en les reconstruisant, la société les déforme »²³⁴. Cette mémoire contient une narration historiographique, elle instrumentalise l'histoire. Ces devoirs de mémoire « obligation, morale et politique, de se souvenir »²³⁵ par la représentation interrogent sur leur valeur culturelle. Les carnavaliers-acteurs sont en représentation (artistique). Certains, dont E Hill, perçoivent le carnaval comme un grand théâtre²³⁶. La pratique culturelle devient : faire pour les autres, montrer aux autres, et non pas appropriation pour soi, par l'affect de tradition transmise de génération en génération, mais une folklorisation à but touristique. Cette pratique manque d'authenticité, de sa base originelle de transmission pour se construire identitairement et culturellement.

²³³Garth L. Green et Philip W. Scher, *Trinidad carnival: the cultural politics of a transnational festival*, éd. Garth L. Green et Philip W. Scher, Bloomington, Indiana University Press, 2007, 254 p, p.9.

²³⁴Maurice HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : Librairie Félix Alcan, Première édition 1925.

²³⁵Olivier Lalieu, « L'invention du « devoir de mémoire » », *Vingtième Siècle*, Revue d'histoire, vol. 69 / 1, 2001, p. 83.

²³⁶Voir Errol Hill, *The Trinidad carnival: mandate for a national theatre*, Austin, University of Texas Press, 1972, 139 p.

Cependant, les Trinidiens sont bien conscients de la valeur culturelle de leur carnaval, steelpan et calypso grâce à un travail intensif d'appropriation mené depuis les années 50. Les compétitions, telles que le Panorama, renforcent le lien communautaire et invitent les jeunes à prendre le relais des aînés. La participation à cette compétition demande des heures de pratique au sein d'un groupe et ne souffre pas d'amateurisme. Le carnaval des enfants avec les masques anciens participe de ce devoir de mémoire et de la construction de souvenirs dont s'alimentent les traditions. Depuis quelques années, le stickfighting retrouve sa place en marge du carnaval. Nombre de manifestations ont une valeur pédagogique, dont l'acceptation de la différence prônée au carnaval. Par le passé, cette valeur fut bafouée par le rejet des Indiens dans certaines activités carnavalesques, ou leur stigmatisation dans certains chants. La calypsonienne Denyse Plummer subit aussi cet ostracisme pour son type caucasien, dans les années 80. Le carnaval demeure tout de même le lieu d'assertion culturelle, par la danse, le chant, la musique, les costumes, par la dérision, et pour certains, de l'abus de psychotropes pour se désinhiber²³⁷. Un effort d'appropriation, de transmission et de valorisation est effectué pour une intégration identitaire du carnaval de Trinidad.

Cependant, le carnaval de Trinidad, de «*pouvoir rituel des faibles*»²³⁸ qui rassemblait, unifiait, liait et combinait le sacré avec le profane, le haut avec le bas, le grand avec l'insignifiant, le sage avec le stupide ; aujourd'hui s'appréhende plus comme un produit touristique dénué d'authenticité. En dépit de son effort d'intégration, une partie de la population reste en marge de cette fête publique, car onéreuse. Les expatriés reviennent nombreux pour la fête. La classe moyenne afro-trinidadienne : '*bacchanal elite*'²³⁹, comme les appelle Earl Lovelace, s'approprie le carnaval.

Rituel du carnaval de Trinidad

Cette célébration festive, moment de pause, de rupture avec les contraintes sociales et morales du quotidien, à Trinidad comporte différentes étapes : pré-liminaire,

²³⁷Bon nombre de chants de soca invitent à boire des boissons alcoolisées.

²³⁸Michel Agier, *Anthropologie du carnaval: la ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Parenthèses/IRD, (« Collection Eupalinos »), 2000, 253 p.

²³⁹"*I call bacchanal elite, an elite that is familiar with the region in a way in which the colonial elite was not, but has no culture beyond entertainment to fight for or to advance and that can only have money as its god.*", (GRD, 102).

liminaire, et post-liminaire²⁴⁰. Dans la phase de pré-liminaire le carnaval se prépare dès l'épiphanie, avec des Band Launchings : moment pour les groupes de présenter leurs thèmes, leurs costumes lors de bals où autres activités festives ; deux semaines avant le carnaval, la compétition de Panorama commence. Avec le vendredi gras, appelé 'Fantastic Friday' par les Trinidiens, le carnaval rentre dans la phase liminaire avec des activités en continu jusqu'au soir du Mardi Gras. Elle s'ouvre avec la représentation de Canboulay, dès l'aube, se poursuit dans la journée par le défilé des écoles et des masques anciens, dans la soirée les préliminaires de l'élection du Soca Monarch se prolongent le samedi pour la finale. Le Dimanche Gras laisse la place à l'élection de la Reine et le Roi du carnaval. Le Calypso Monarch débouche sur la parade du Lundi Gras : Jouvay Morning. Les parades du Pretty Carnival se déroulent de jours et de nuit jusqu'à minuit le Mardi Gras. Alors commence la phase post-liminaire de retour à une vie sociale normalisée. Le retour au calme du mercredi des Cendres clôture ce temps liminaire.

Dans les œuvres du corpus, seul le *The Dragon can't Dance* représente ces différentes étapes de la liminalité, moment de passage. Cette liminalité inclut la fabrication du costume du dragon, les fêtes, et le passage au festival de rue. Ce rituel de passage à un autre espace-temps se pratique par atavisme, la communauté de Calvary Hill se comporte comme une tribu africaine lors de la fête des masques.

La représentation du carnaval dans les romans

La représentation du carnaval diffère d'un roman à l'autre du corpus. Le roman *The Dragon can't Dance* se focalise sur le bidonville de Calvary Hill, ses personnages atypiques introduisent dans le monde carnavalesque. Cleotilda s'impose en Reine, elle est défiée par la Princesse, Sylvia. Cette dernière pousse Aldrick à se remettre en question. Il ne peut plus se reposer que sur son dragon, héritage familial et africain, dans un monde de plus en plus consumériste. Par contre, son camarade Philo, le calypsonien, saisit l'opportunité pour se démarquer de ce quartier et impulser sa carrière. Alors que Fisheye, le Bad John, ressasse son passé de violence lors de la guerre des steelbands. *The Dragon can't Dance* se conçoit en roman paradigmatique du carnaval, reconnu par les critiques littéraires, dont C.L.R James. *Salt* traite peu du carnaval, seule la focalisation sur le personnage de Florence amène une vision interne du 'Pretty Carnival'. Alors que dans *Is Just a Movie*, le

²⁴⁰Michel Agier, 2000, p.231.

personnage de Claude plonge le lecteur dans la parade de Jouvay. D'autres personnages mineurs portent aussi le thème du carnaval : Mr Mackie, le guide, Sonnyboy, Sweet Mary, King. Ce dernier – narrateur homodiégétique – représente l'univers du calypso. Le génie créateur de la musique du steelpan trouve enfin son récit romancé. Cependant, dans ce roman, l'incursion massive du carnaval comme repère temporel surprend et interroge ; «*right after carnival, two months before carnival, two weeks before carnival, a few days after carnival, ...*». De même que la présence intrusive des masques anciens à la fin du roman interpelle. Au-delà d'un effet de carnavalisation du récit, ils interloquent.

Le romancier dresse une galerie de personnages par le carnaval et ses satellites. Comment l'expérience individuelle des personnages au (ou vis à du) carnaval est-elle représentative de l'expérience collective historique et contemporaine des hommes et des femmes de Trinidad au carnaval? Notre analyse s'articule d'abord autour du masque de la religion par des procédés figuratifs et du masque-objet d'Adrick, puis autour de la symbolique du carnaval comme *the meeting place of culture* par les controverses du carnaval, la réalisation de soi au carnaval et les formes musicales du carnaval de Trinidad.

1. Masque de la religion dans *The Dragon can't Dance* : déconstruction, réhabilitation et welto

Introduction

Nombre de chercheurs considèrent la fête du carnaval comme un temps destructeur et régénérateur. Le roman *The Dragon Can 't Dance*, archétype du roman de carnaval dans la littérature des Antilles anglophones s'inscrit pleinement dans cette temporalité duelle. Sa première partie s'étale sur les préparatifs du carnaval et très peu sur la parade en elle-même. Le traitement anthropologique conséquent du carnaval revêt un caractère essentiel pour comprendre la mentalité du 'Jamette Carnival' des années cinquante et soixante. Le traitement littéraire du carnaval mis en œuvre par les procédés carnavalesques se déploie tout au long de la narration. Pour ces raisons, cette section se concentre sur ce seul roman.

Bakhtine a formulé un certain nombre de concepts sur le carnaval, lors de son étude du carnaval médiéval. Ce monde à l'envers, insiste-t-il, est le site de résistance à l'autorité et où on peut contester sans crainte d'être sanctionné. Dans cet espace, le changement

est envisageable. Certains de ses détracteurs lui reprochent son utopie démocratique. Bakhtine définit quatre catégories de pratiques contestataires : les contacts familiers entre les personnes, l'excentricité, les mésalliances et la profanation. Si les quatre catégories existent dans le roman, l'excentricité et profanation bénéficient d'un traitement plus ample. L'excentricité se déploie par le procédé de travestissement des mots. Les mots-masques permettent de parler en des termes nobles de réalités vulgaires. Ces mots-masques portent aussi la profanation, car ils puisent dans le langage religieux des Catholiques. De cette appropriation découle, symboliquement, l'acte carnavalesque majeur de la détrônisation-intronisation. Les quatre catégories reposent sur des signifiants carnavalesques : la mort et la renaissance, la parodie, la satire, la métaphore, le masque, le grotesque, l'absence de hiérarchie, l'absence de peur, la folie et le langage vulgaire. Deux autres notions caractérisent le carnavalesque selon Bakhtine : le rire et l'ambivalence. L'ambivalence s'exprime au carnaval par des images doubles telles que :

la naissance et la mort (image de la mort porteuse de promesses), la bénédiction et la malédiction (les imprécations carnavalesques bénissent, et souhaitent simultanément la mort et la renaissance), la louange et l'injure, la jeunesse et la décrépitude, le haut et le bas, la face et le dos, la sottise et la sagesse. La pensée carnavalesque est riche en images géminées suivant la loi des contrastes (petit et grand, gros et maigre), ou des ressemblances (les doubles, les jumeaux)²⁴¹

L'ambivalence par sa dualité concourt aussi au *welto*. Alors que le réalisme grotesque, un autre concept de Bakhtine, représente le corps dans tous ses besoins physiologiques. Le roman s'attarde volontiers sur l'aspect sexuel de ce réalisme grotesque.

Dans cette section, l'Ethnocritique, démarche d'analyse des textes littéraires associés à l'anthropologie, sera appliquée dans cette section, notamment pour comprendre le masque du dragon et la notion de sacrifice. A. Viala, citée par Marie Scarpa, explique l'intérêt de cette critique : *«le rapport de l'anthropologie à la littérature peut s'entendre de deux façons : pour éclairer une conception de l'homme et de ses*

²⁴¹ Michail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Editions du Seuil, 1998, p184, traduit par Isabelle Kolitcheff.

comportements exprimés dans les textes, et pour analyser le littéraire comme une des composantes de l'anthropologie culturelle »²⁴².

La Fête du carnaval est un élément fondamental de la réalité trinitadienne. Le carnaval libère les carnavaliers de la vérité de l'ordre établi et tout particulièrement des institutions coloniales. L'une des cibles favorites des participants se trouve être l'Église Catholique qui jouit d'un vocabulaire et de pratiques exclusifs. Le narrateur de *The Dragon can't Dance* lui aussi s'adonne à cette déconstruction. Puisque le carnaval est un temps de destruction et de régénération, il emprunte le vocabulaire, les mythes et les symboles, les rites, les lieux sacrés de la religion catholique romaine pour restaurer des personnes comme les personnages-habitants du bidonville de Calvary Hill. Dans l'œuvre d'Earl Lovelace, la notion de résistance, très prégnante, sert surtout à décoloniser les esprits, à déconstruire les schémas coloniaux et à restaurer l'être caribéen. Le romancier emploie divers procédés carnavalesques pour atteindre son objectif, notamment la dichotomie entre carnaval et religion. « *Une religion suppose des fêtes, des rites, des symboles, des sacrifices, des lieux sacrés, des prêtres, des dieux, des mythes, des légendes* »²⁴³. Dans cette partie, nous tenterons de montrer comment le romancier adopte la religion et ses pratiques comme masque pour magnifier ses personnages. Cette appropriation se révèle par la sacralisation des femmes pour une désacralisation du sexe, puis par l'acte de détronisation-intronisation symbolique et enfin par le masque du dragon d'Aldrick.

1.1. SACRALISATION DES FEMMES DE CALVARY HILL ET DESACRALISATION DU SEXE

Étymologiquement le mot carnaval signifie: adieu à la chair. Dans les premiers temps, il s'agissait pour les catholiques européens de s'adonner à des orgies et à toutes sortes de réjouissances. Des festins gargantuesques étaient organisés pour mieux affronter les rigueurs du carême. Cependant, les personnages lovelaciens, appartenant à la couche la plus défavorisée de la population, ne peuvent donc s'offrir de festins. L'adieu à la chair se réalise par le libertinage sexuel. La satiété sera donc sexuelle. Le carnaval favorise la libération sexuelle et les femmes deviennent des

²⁴² Centre de recherches sur les médiations, Université de Lorraine, Jean-Marie Privat, Marie Scarpa, [et al.], « L'ethnocritique de la littérature », *Sociopoétiques*, novembre 2018.

²⁴³ Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin, *Le carnaval: essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974, p.111.

objets sexuels. Dans *The Dragon Can't Dance* les mœurs sexuelles de Calvary Hill s'exposent dans le second chapitre par une sacralisation des femmes, c'est-à-dire par une : « *action de rendre sacré par un rite (religieux ou magique)* »²⁴⁴, pour une consécration, une apothéose²⁴⁵ du sexe. Quels procédés utilise le narrateur pour parvenir à ses fins ? Et quels en sont les effets produits ? Deux parties permettent d'entrer dans l'univers des femmes-objets sexuelles. La première s'articule autour de Sylvia et la seconde autour du libertinage sexuel.

1.1.1. Sacrifice d'une Jeune Vierge au Dieu Carnaval

Le mythe du sacrifice de la jeune vierge²⁴⁶ revient un certain nombre de fois dans la tradition littéraire des écrivains grecs antiques. Toute religion implique des sacrifices. Les saturnales, fêtes romaines, dont le carnaval a hérité pratiquaient parfois des sacrifices humains²⁴⁷. Étymologiquement le mot sacrifice vient du verbe 'sacrifier', en latin *sacer facere*, signifiant mot à mot 'faire sacré', 'faire du sacré', ou 'rendre sacré', par un acte religieux qui transmute une offrande à la divinité, en un objet qui devient lui-même sacré. Alfred Loisy, philosophe, définit de manière rationnelle le rôle de médiation du sacrifice:

« Une action rituelle – la destruction d'un objet sensible, doué de vie ou qui est censé contenir de la vie – moyennant laquelle on a pensé influencer les forces invisibles, soit pour se dérober à leur atteinte [...] soit afin de [...] leur procurer satisfaction et hommage, d'entrer en communication et même en communion avec elles. »²⁴⁸

Tylor, lui, y voit un don aux esprits : « *do ut des* »²⁴⁹. D'autres, comme Mauss considère l'offrande comme une victime : « *Le sacrifice est un acte religieux (...), par la consécration d'une victime* »²⁵⁰. Selon lui, l'offrande au cours du rituel est

²⁴⁴ <https://www.universalis.fr/dictionnaire/sacralisation/>

²⁴⁵ C'est la « transformation en dieu ». L'apothéose désigne la divinisation des empereurs romains après leur mort : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/apotheose/>

²⁴⁶ Voir Claudine Leduc, « La figure du père sacrificateur de sa fille dans les rituels athéniens », *Pallas*, mars 2011, p. 223-236, et Marie-Laure Freyburger-Galland: *Le sacrifice d'Iphigénie : métamorphoses d'un mythe* Université de Haute Alsace (Mulhouse), (UMR 7044, Étude des civilisations de l'Antiquité.

²⁴⁷ Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le carnaval de Romans: de la Chandeleur au mercredi des Cendres, 1579-1580*, Paris, Gallimard, 1986, (« Collection Folio »), p.21.

²⁴⁸ Encyclopædia Universalis, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/sacrifice/>

²⁴⁹ *Idem*.

²⁵⁰ Mauss cité par Jean-Paul Colleyn, « Le sacrifice selon Hubert et Mauss », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, septembre 1976, p. 23-42.

détruite. Dans *The Dragon Can't Dance* en quoi consiste le sacrifice ? Est-il offert pour une entité ou est-il don de soi ?

Sylvia, jeune héroïne, sacrifie sa virginité pendant la période carnavalesque. Ce sacrifice n'est pas un acte religieux en soi. Il n'est pas ritualisé. Il se décline comme une vile transaction : en échange de loyers impayés, la mère de Sylvia l'offre à son bailleur. «*She was the sacrifice*», (DCD, 17) affirme le narrateur. Le don de la virginité de Sylvia met en exergue l'importance de la virginité des femmes dans certaines religions et sociétés. Celle-ci est sacralisée²⁵¹. Le narrateur dépeint ce sacrifice – perte de la virginité – de façon triviale. Ce mode de narration relève du réalisme grotesque de Bakhtine, puisqu'il s'attarde sur la fonction sexuelle du corps et en fait un besoin physiologique primaire. Le narrateur n'hésite pas à choquer les bonnes mœurs, posture acceptée à la période carnavalesque. Le dogme de la virginité si précieux à certaines religions est vilipendé.

Sylvia cherche un homme durant la période de carnaval : « *Sylvia ain't have no man* », (DCD, 16/18). Cette phrase placée en incipit du chapitre *The Princess* et sa répétition plus loin dans le passage focalise sur l'importance de la virginité de Sylvia. Comme au temps des religions primitives où il fallait sacrifier une vierge aux dieux, Sylvia, la jeune vierge de Calvary Hill, représente l'holocauste. Sylvia est le sacrifice d'un culte ineffable, car tabou, le culte sexuel orgiastique du carnaval. Son sacrifice relie son peuple au divin, et en même temps remet en cause les principes de la religion chrétienne.

Cette prise de distance des habitants de Calvary Hill avec la religion officielle provient de leur esprit de résistance – dont le narrateur fait l'éloge dans le prologue – et leur refus d'adhérer à un système qui les a longtemps méprisés et continue de le faire. Le christianisme triomphant, flamboyant et rayonnant de l'époque coloniale méprise et interdit les cultes africains, et ne parvient pas toujours à faire croire en un Dieu miséricordieux. Alors le divin pour les gens de Calvary Hill se situe au cœur du carnaval²⁵². Le dieu carnaval prend en charge leurs causes et leur permet de retrouver une humanité. Le rôle de Sylvia est d'être favorable à la divinité.

²⁵¹ Dans la religion Catholique, le dogme de la Vierge Marie établit, Marie, la Mère de Jésus comme toujours vierge.

²⁵² Les cultes africains avec leurs masques ont trouvé un lieu de libre expression dans le carnaval. La partie masque d'Aldrick développe cet aspect ci-dessous.

À dix-sept ans, Sylvia a atteint sa maturité sexuelle : «*Sylvia, at seventeen, ripen like a mango rose* », (DCD, 15). Cette comparaison avec un fruit appétissant entretient un parallèle entre la nourriture et l'appétit sexuel. Sylvia aiguise l'appétence sexuelle de tous les hommes de Calvary qui ressentent un besoin pressant de croquer dans ce fruit qui opère comme par magnétisme. Le mangot par sa couleur sublime et son parfum suave et entêtant invite irrésistiblement à le manger. De même, Sylvia par son corps voluptueux et juvénile attise le désir des hommes. Son personnage symbolise la tentation, non pas comme le fruit défendu du jardin d'Éden, mais du fruit ordinaire à la portée de tous les hommes de Calvary Hill. Chacun cherche à être le premier à recevoir le trophée de sa virginité, comme si celle-ci était douée d'un pouvoir surnaturel²⁵³.

Everywhere she turns the young men of the area, who have grown up with her, turn and ask her: 'Sylvia, you playing in the band?' their eyes sweeping up her ankles, along the softening curves of her thighs and breasts, desiring her, wishing, each one of them, to have her jumping up with him in the band for Carnival, when, with the help of rum and the rhythm of abandon and surrender that conquered everyone he would End his way in his flesh. (DCD, 16)

Le sacrifice de Sylvia semble être ordonné par un dieu invisible. Cependant, la nature impose sa loi. Sylvia porte en elle le sceau de la nature. Son nom signifie: forêt. Elle répond à l'ordre primitif de la nature. Toutefois, Sylvia ne veut pas subir les événements. Déterminée et pleine d'assurance, elle veut être maîtresse du jeu, celle qui prend les initiatives. En se donnant à un homme : « *making him the offer of herself* », (DCD, 185), elle fait non seulement don de sa virginité, mais aussi don de sa personne. Il faut que cet homme l'aide à se réaliser, d'où l'importance pour elle de bien choisir son homme. Aldrick sera celui-là. Il incarne le dragon, le guerrier, le défenseur des valeurs de la communauté de Calvary Hill. Cet acte de renonciation²⁵⁴, ce sacrifice permettrait d'attirer les bonnes grâces de la puissance divine.

Son sacrifice, comme tout sacrifice, doit bénéficier à un grand nombre. À la fin du roman, la plupart des personnages évoluent vers une plus grande compréhension d'eux-mêmes et une acceptation de leur culture créole. Le grand bénéficiaire de ce sacrifice est Aldrick. Il comprendra qu'il ne peut plus vivre que pour et par son

²⁵³ Aux Antilles, les rituels magico-religieux font de l'accouplement avec une vierge un acte magique.

²⁵⁴ Cette forme de renoncement reflète aussi un sacrifice psychologique où la personne donne tout pour les autres et annihile sa personne.

dragon, symbole de sa mission sacrée conférée par ses aïeux africains. Il adopte une autre posture pour exprimer ses dons artistiques afin de vivre déceimment dans son île, Trinidad. Il se reconnaît membre de la culture créole de Trinidad. Il réalise qu'il ne peut plus s'associer complètement qu'à cette culture mythique, mais il se doit de faire vivre sa culture créole porteuse d'authenticité.

En dépit de son sacrifice pour permettre aux autres personnages de grandir, Sylvia n'est pas une figure christique. Elle incarne un personnage prosaïque. La trivialité de son sacrifice se reflète dans la répétition de cette phrase laconique : « *I ain't get my costume* », (DCD, 35). Sylvia désire un costume d'esclave²⁵⁵. Ce genre de costume induit le sacrifice, puisque l'esclave se doit de taire sa personnalité pour adopter les codes et valeurs de son maître et seigneur. De plus, la charge érotique de son costume d'esclave, révélateur de nudité et forme du corps, entérine la liberté sexuelle du carnaval. L'ambivalence de ce costume entre sacrifice et érotisme dénote l'art du welto à l'œuvre dans le carnaval.

La subjectivité du narrateur se dévoile. La liberté sexuelle affichée dans ce chapitre confirme un regard masculin. La narration pose la femme en objet sexuel. Freud a conceptualisé l'objet sexuel comme : « *la personne dont émane l'attraction sexuelle*²⁵⁶ ». Le narrateur représente le personnage de Sylvia en femme-objet : « *L'objet est donc essentiellement objet de la pulsion sexuelle, auquel celle-ci s'adresse, à la recherche de sa satisfaction* »²⁵⁷. Sylvia, objet, est vouée à assouvir les fantasmes sexuels des hommes. Ces émotions, ces sentiments et ces ressentis sont inexistantes. Elle est certes la focalisatrice mais ne transmet que les désirs des hommes. Presque toute son existence dans le roman ne repose que sur la femme-objet sexuelle. En dépit du ton subtil et drôle qui renforce le style carnavalesque, le récit, questionne la capacité du romancier à pouvoir décrire en profondeur les personnages féminins.

Un sacrifice comporte un rituel religieux qui ne se retrouve pas dans la narration. Le sacré se situe dans la virginité de Sylvia. Cette sacralisation permet une mise à

²⁵⁵ Ce costume fait écho à la statue *the Greek slave* de Powers. « *This image of a young, nude Greek woman, enslaved and chained by her Turkish captors, is a powerful example of the way that the high includes the low within it, "symbolically, as a primary eroticized constituent of its own fantasy life."* » in David Wall, « "A Chaos of Sin and Folly": Art, Culture, and Carnival in Antebellum America », *Journal of American Studies*, vol. 42 / 3, décembre 2008, p. 515-535.

²⁵⁶ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/objet-psychanalyse/>

²⁵⁷ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/objet-psychanalyse/>

distance de la religion chrétienne et de renouer avec le fétichisme des ancêtres. La désacralisation se trouve dans le rejet du tabou de la sexualité et dans sa glorification. La métaphore du costume véhicule cette notion de désacralisation et de sacrifice. Le sacrifice bénéficiera à Aldrick. La narration révèle le regard masculin sur la femme-objet sexuelle. Le réalisme grotesque se poursuit avec le libertinage sexuel.

1.1.2. Libertinage sexuel

Dans *The Dragon Can't Dance* la chair s'exhibe et se consomme sous les apparences corporelles des personnages. Les gens de Calvary Hill ne disent adieu à la chair que par l'exaltation du corps, l'érotisme et la transgression sexuelle. Le chapitre consacré à Sylvia s'attarde sur la vie organique, la dimension corporelle de la femme et magnifie les parties de son corps, objets du désir masculin. Cet hymne à la volupté et à la sensualité remet en cause la pudibonderie et la fidélité prônée par les églises chrétiennes. Pendant ce carnaval, les gens de Calvary Hill font fi de la morale chrétienne. Le corps de Sylvia devient l'obsession des hommes, ils ont une faim avide de son corps juvénile et vierge. Elle devient une chair convoitée, une proie sexuelle ; elle déchaîne les passions. Les hommes en profitent pour donner libre cours à leurs penchants et entreprennent des gestes pervers et obscènes.

A few of them had already delved fumbling hands beneath her dress, (...). Once Mr. Guy had felt her breasts, cupping them in his hand in that sly cunning hug (...) she felt his thick fingers slide up and down her thigh in that gesture of aggression and tainting. as his chest rose and his nostrils flared; (...) So she would let him pat her on the head, feel his hand slicing down her back going over the hill of her buttocks, (...) he let his eyes swim over the firm waves of her flesh down to the taut V her parted legs made in the shadow of the junction of her thighs and body. (DCD, 16-17, 20)

Même les aînées envient la volupté du jeune corps de Sylvia. Elle ne représente pourtant pas le seul objet sexuel. Toutes les femmes acquièrent ce statut dans ce monde de phalocrates. La vision machiste de l'univers des hommes de Calvary Hill réduite au rang d'objets les femmes, là pour assouvir leurs pulsions sexuelles. Mam'zelle Cleotilda, malgré son âge avancé, pense pouvoir encore concourir dans cette catégorie. Elle continue à exhiber son corps sous sa véranda. Elle danse, elle bouge pour montrer que son corps est bien vivant. Les autres jeunes filles, a contrario de Sylvia, leurs compétences en matière de prostitution ne sont plus à prouver,

célèbrent la vie et la fécondité par leur corps. Le langage carnavalesque de Lovelace se débride et devient délirant et satirique.

(G)enerations of girls graduate from these beginnings to night clubs, to brothels, to the city's street, to live in that strict and lascivious immodesty and wise, like wrongsided nuns, on their way to becoming baffle-axes, the mother superior of whorecloth, irreverent and wise. (DCD, 22)

Le travestissement des mots opère, de façon étonnante, pour présenter les femmes de Calvary Hill sous un nouveau jour. Elles deviennent des expertes diplômées dans l'art du commerce du sexe, de la chair ; la prostitution se sacralise. Ici, son caractère choquant et malsain, la honte et le dénigrement qu'elle provoque se dissolvent. L'éthique judéo-chrétienne est renversée. La prostitution obtient son auréole de sainteté et devient une institution digne et respectable. Seule la vocation pousse ces prostituées à exercer ce métier, à se donner, elles aussi, comme une offrande sacrificielle à la divinité. Cette comparaison audacieuse joue avec le registre de l'inversion. L'inversion, motif du monde à l'envers du carnaval, participe ici à la magnificence des personnages. Le narrateur continue sa satire de la religion chrétienne commencée dans le prologue.

Le narrateur convoque même l'érotisme dans sa provocation carnavalesque. L'acte sexuel, lui-même, nous est livré de façon anodine, sans trop de fioritures, de manière presque crue : « *and she had watched the whole act, felt the trembling knees, the groping hands, the hard thing scraping against the web of fine hair butting around* », (DCD, 17). Cette description de l'activité sexuelle confirme la libération sexuelle si particulière au carnaval et affirme de manière subversive la victoire de la matière sur l'esprit. Le narrateur continue à défier les bonnes mœurs en s'autorisant aussi un langage imagé. Une périphrase désigne le rapport sexuel : « *he would find his way in her flesh* », (DCD, 16). Des métaphores subliment la poétique du corps, les seins : « *her breasts had risen into their own two islands* », (DCD, 19), le postérieur : « *the hill of her buttocks* », (DCD, 17) et le phallus : « *the hard thing* », (DCD, 17). Paradoxalement, l'érotisme du narrateur ne devient ni grossier ni vulgaire, cependant son expression réaliste et poétique garde la bienséance et atténue sa charge. Il semble que le narrateur ne tienne pas à choquer même les plus puritains et les plus dévots de ses lecteurs. L'obsession de la chair se traduit ainsi par un érotisme modéré.

En conclusion, le libertinage permet à tout ce qui est réprimé dans l'homme de s'exposer et de s'exprimer sous une forme concrète. Dans le roman *The Dragon can't Dance*, la transgression sexuelle des hommes instrumentalise les femmes en objets sexuels de leurs fantasmes. Le travestissement des mots magnifie le corps des femmes de Calvary Hill. L'érotisme contribue aussi à cette libération sexuelle, même par sa forme atténuée. Le langage du romancier tourne au délire et peut paraître malsain hors contexte burlesque. La vie organique se décline aussi dans le rire de Sylvia, de Cleotilda, des femmes et des hommes du quartier. Le rire, le grotesque ne sont pas l'apanage que des habitants de Calvary Hill, dès le prologue le narrateur invite le lecteur à entrer dans son monde par des éclats de rire.

1.2. DETRONER POUR MIEUX INTRONISER

Bakhtine déclare que le rire carnavalesque : « *atteint toutes choses et toutes gens* »²⁵⁸. Le narrateur *du Dragon can't Dance* semble abonder complètement dans ce sens. La puissance du rire carnavalesque permet de détrôner personnages et conceptions européennes pour mieux introniser et réhabiliter. Le narrateur installe un climat burlesque dès l'incipit. La dérision, le burlesque imprègnent tout le roman même hors période carnavalesque. Le processus de renversement par le découronnement et le couronnement d'après Bakhtine, participe du changement et du renouvellement : « *Le carnaval est la fête du temps destructeur et régénérateur* »²⁵⁹. Ces procédés d'écriture déconstruisent et mettent à mal principalement l'institution religieuse catholique. Les sarcasmes des carnavaliers la prennent pour cible, parce qu'elle se réserve l'exclusivité de certains mots et se tient sur un piédestal. Le narrateur compte parmi ses nombreux détracteurs. Il détourne le langage religieux, le détrône pour mieux introniser ses idéaux : « *L'intronisation contient déjà l'idée de la détronisation future : elle est ambivalente dès le départ* »²⁶⁰. Dans la logique bakhtinienne, la détronisation va de pair avec l'intronisation et inversement. Comment le narrateur emploie-t-il ce procédé de la détronisation et l'intronisation comme masque ? L'étude commence par un apologue carnavalesque qui amène le rire, puis se poursuit avec le renversement opéré par l'appropriation du vocabulaire religieux, et se termine enfin par la réhabilitation de la figure du nèg marron.

²⁵⁸ M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, Gallimard, 1970, p.20.

²⁵⁹ *La Poétique de Dostoïevski*, 1970, p.180.

²⁶⁰ *Ibem*, p.183.

L'incipit du roman introduit directement la thématique de la profanation par le burlesque, avec le récit de Taffy raconté à la manière épique:

This is the hill tall above the city where Tae, a man who say he is Christ, put himself up on the cross one burning midday and says his followers 'crucify me! let me die for my people. Stone me with stones as you stone Jesus, I will love you still.' And when they start to stone him in truth he get vex and start to cuss: 'Get me down I Get me down!' he says. 'let every sinnerman bear his own blasted burden, who is I to die for people who ain't have sense enough to know that they can't pelt a man with big stones when so much little pebbles lying on the ground. (DCD, 1)

L'idiot du village s'élève au plus haut rang, puisqu'il veut être Dieu, le règne de ce roi autoproclamé ne dure pas longtemps et est plus éphémère que celui du roi du carnaval. La prétention de Taffy, mais surtout, son soudain revirement après son grand excès de générosité provoquent le rire du lecteur. En caricaturant la scène de la passion de Christ, le narrateur parvient à un renversement de situation. Ce couronnement-découronnement déconstruit l'idée même d'un sauveur universel. Le salut ne vient pas d'un Dieu sauveur, mais le premier sauveur devrait être soi. Cet apologue par sa double fonction : divertir et instruire fonctionne comme une mise en abîme du roman dont la morale implicite met en garde contre ceux qui se déclarent sauveurs.

En détournant l'usage strict des mots, l'auteur élève le carnaval au rang de religion²⁶¹ : « *the steelband tent Will become a cathedral and these young men priests* », (DCD, 4). La ferveur des joueurs de pan est telle que le narrateur transforme leur pratique en culte à la gloire d'un dieu officiel, puisqu'il a sa cathédrale. L'imagerie populaire associe cet édifice à un lieu séculaire et sécurisant, grandiose et saint où dieu est présent. Même Dieu semble avoir choisi son camp et ses adeptes. Il choisit ses humbles gens, la fragilité et la vulnérabilité d'une tente. Cette comparaison renvoie à l'humble naissance de Jésus dans une étable. L'exclusivité du sacré et du vénéré n'appartient pas à la religion institutionnelle. La narration carnavalesque joue sur la dimension subversive et ludique que permet l'appropriation du registre religieux.

²⁶¹ Les écoles de Samba de Bahia, comme ilé ifé, érigent le carnaval au rang de religion par de nombreux rituels du cambomblé. À ce sujet voir Michel Agier, *Anthropologie du carnaval: la ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille : Paris, Parenthèses ; IRD, 2000, 253 p., (« Collection Eupalinos »).

Le narrateur en pourfendeur de l'autorité religieuse poursuit son offensive en s'amusant à des jeux de mots séditieux. Il s'attaque même au dogme de la très Sainte Trinité: « *to cultivate again with no less: fervour the religion with its Trinity of Idleness, Laziness and Waste* », (DCD, 2-3). Cette imitation burlesque se joue du nom de l'île de Trinidad. La religion n'honore plus un dieu en trois personnes, mais le culte et la culture du désœuvrement, les habitants de Calvary seraient donc des adeptes du quiétisme. Ce dieu ne se dévoile qu'au carnaval à son peuple élu.

Un nouveau peuple d'élus s'élève par le détournement de l'acception unique de l'expression 'sang bleu'. Le narrateur établit une corrélation entre les croisades des Européens en Terre Sainte, pour libérer les lieux saints et le marronnage, symbole de liberté et de résistance, incarné par la figure du 'nèg marron'. Les nèg marrons, n'acceptèrent jamais leur condition d'esclave et ont combattu, par tous les moyens, contre leurs oppresseurs soit par la fuite soit sur la plantation par la résistance quotidienne²⁶² : vols, sabotages, suicide, etc. Ce personnage historique devient un motif récurrent de la littérature caribéenne²⁶³. Blodwenn Mauffret affirme que : « *Le marronnage historique nourrit l'imaginaire créole* »²⁶⁴. Earl Lovelace²⁶⁵ appartient à ce groupe d'écrivains qui rétablit la figure du neg marron dans sa grandeur, car le discours esclavagiste et colonial l'a réduit au rang d'antihéros. Le narrateur va découronner les aristocrates européens pour permettre à ce héros de retrouver sa place dans la mémoire collective. La résistance gagne ses lettres de noblesse. Le narrateur érige au rang de noble : « *as Maroons, as Runaways, as Bush Negroes, as rebels* », (DCD, 2). Il leur attribue le titre de *sang bleu*:

the blue-blood of resistance lived by their ancestors all through slavery, carried on in their unceasing escape (...) and when they could not perform in space (...) they

²⁶² Cette résistance quotidienne est une forme *welto* puisqu'il utilise le masque, la dissimulation, pour atteindre son objectif.

²⁶³ Le marronnage est aussi une esthétique de la revendication et de la résistance artistique que le plasticien René Louise érige en concept : le Marronisme. Alexandra Roch dans sa thèse a mise en exergue la posture de marronnage des écrivains caribéens, dont Earl Lovelace.

²⁶⁴ Blodwenn Mauffret, *Le marronnage créateur : principe esthétique de résistance*, africultures.com, August 18, 2014 <http://africultures.com/le-marronnage-createur-principe-esthetique-de-resistance-12375/>

²⁶⁵ Ainsi, Earl Lovelace s'inscrit dans une lignée d'écrivains caribéens qui entreprennent un travail de mémoire du colonisé en réhabilitant la figure du nèg marron dans la conscience collective, pour ainsi faire taire l'immense silence dont Raphael Confiant dénonce : « *Le marronnage aux Antilles-Guyane devient ainsi un marqueur identitaire.* » : in *Le marronnage créateur : principe esthétique de résistance* de Blodwenn Mauffret.

took a stand in the very guts of the plantation, (...) asserting their humanness in the most wonderful acts of sabotage they could imagine and perform (DCD, 2).

Le titre de sang bleu anoblissait ceux qui revenaient des croisades. Les résistants à l'esclavage connaissent enfin leur apothéose. Ils entrent dans la gloire par ce titre de noblesse. Le mode de renversement carnavalesque permet introniser ses personnages au plus haut rang de la dignité humaine. Le romancier redonne une valeur, un honneur à ceux que l'histoire a déniés de toute humanité.

Le masque du dé-couronnement s'approprie le registre et l'imagerie catholique pour mettre à mal la rigidité, le conformisme et le sérieux de l'institution par le rire, mais surtout pour magnifier les humbles, les démunis, les laissés-pour-compte, et tout particulièrement la figure du nèg marron. Ce renversement de situation utilise le masque du welto, le mot-masque, pour parvenir à un changement dans l'acceptation et la valorisation de soi.

1.3. LE WELTO DU MASQUE DU DRAGON D'ALDRICK

Le welto, l'art de s'adapter en masquant la réalité, est une forme de créolisation. La créolisation, processus d'adaptation et de transformations issues de la mise en contact des espèces, des hommes et de plusieurs cultures dans un endroit du monde et plus particulièrement en Amérique et dans la Caraïbe, donne naissance à de nouveaux habitus. Le masque du dragon d'Aldrick dans le roman *The Dragon Can't Dance* représente-t-il cette caractéristique ? Aldrick, pourtant, le perçoit comme un élément du monde invisible africain. Son masque possède les aspects suivants : « *jamais pur élément de représentation, c'est son caractère intentionnel qui importe. Le masque (...) est là pour mieux suggérer la présence de cet autre, insaisissable* »²⁶⁶. Aldrick, gardien du masque, est aussi un guerrier, pour lui et par lui il doit résister et vivre dans la marge. Cette section interroge sur la nature du masque du dragon. Que nous révèle la focalisation sur le masque du dragon représenté dans ce roman ? Un simple accessoire de carnaval ? Un masque africain ? Ou un produit de l'identité créole ? Afin de comprendre pourquoi Aldrick tient tant à son costume, la première partie s'attarde sur le manichéisme religieux, la seconde porte sur la déification des ancêtres africains, la

²⁶⁶ Christiane Falgayrettes-Leveau cité par Pascaline Zang Ndong, « *Écriture et masque : Approche sémiotique et poétique* », thèse, Linguistique, Université de Limoges, 2017, p.97.

troisième analyse le masque en tant que médium et la dernière examine le processus de créolisation du masque.

1.3.1. Répondre au manichéisme religieux des Chrétiens

Aimé Césaire, lors d'un voyage au Sénégal, fut surpris de trouver cette figure iconique de nos carnivals caribéens et ne put s'empêcher de s'exclamer : " *le dieu du vaincu devint le diable du vainqueur*"²⁶⁷, présentant le paradoxe des masques africains au carnaval des Antilles. La représentation du masque dans le roman permet de répondre au manichéisme de l'eurocentrisme. D'autant plus que : « *le masque est fait pour impressionner ceux qui s'en approchent et cela part d'abord d'un choc visuel parce que ce qui est représenté paraît étrange, aux allures souvent grotesques*»²⁶⁸. Le dragon dans la religion chrétienne incarne le diable. La Bible présente le dragon comme un animal violent et maléfique. Dans le livre de l'Apocalypse, le dragon, incarnation du mal et créature du chaos, est dépeint comme un animal mythique : "*Un autre signe parut encore dans le ciel; et voici, c'était un grand dragon rouge, ayant sept têtes et dix cornes, et sur ses têtes sept diadèmes. (...) Le dragon se tint devant la femme qui allait enfanter, afin de dévorer son enfant, lorsqu'elle aurait enfanté.*"²⁶⁹. Les Européens ont souvent imaginé et assimilé, par syllogisme, l'immonde bête sous les traits des noirs africains. Aldrick, l'Afro-trinidadien, réagit en endossant volontairement ce rôle, le rôle du méchant, pour mettre fin à des siècles d'humiliations. Il pose, ainsi, un acte de résistance. Il est le diable, le dragon, que redoutent tant les dévots : « *I is a dragon. I have fire in my belly and claws on my hands ; watch me ! Note me well, for I am ready to burn down your city. I am ready to tear you apart, limb by limb*”, (DCD, 116). Sa colère est un acte d'affirmation de son identité et de réclamation pour tous les siens. Par son dragon il réclame son humanité que des siècles de colonisation, d'esclavage lui ont volée. Ainsi s'accomplira le welto, l'art du masque, l'art de la dissimulation pour exister.

Oui, il accepte ce rôle qu'on lui a conféré. Il accepte d'être le diable pour amuser et terrifier les spectateurs des jours gras. Il leur fait croire qu'il accepte le rôle qu'on lui

²⁶⁷ Aimée Césaire, *Une Voix pour l'Histoire*, RFO Télé Martinique, 26 juin 2003.

²⁶⁸ Pascaline Zang Ndong, « *Écriture et masque : Approche sémiotique et poétique* », thèse, Linguistique, Université de Limoges, 2017, p.96.

²⁶⁹ Livre de l'Apocalypse chapitre 12, versets 3-4.

a imposé pour mieux rendre visible l'interdit²⁷⁰. Poussé à la clandestinité, car proscrit dans ce monde colonial qui se veut croire en un dieu unique et monopoliste où toute autre forme de culte est bannie, le masque mène une double vie comme la plupart des religions syncrétiques d'Amérique que le système colonial a contraintes à la clandestinité. Il réapparaît au grand jour lors du carnaval. Sa présence fait peur et le carnaval pour les esprits bien-pensants ne peut être sain et surtout pas un saint amusement. Le carnaval est considéré comme l'œuvre du démon et les institutions chrétiennes le rejettent. Prohibés, les dieux africains, ne pouvaient que difficilement survivre dans cet environnement hostile, les esclavagisés et leurs descendants ont dû masquer leurs pratiques religieuses. Aldrick revêt la personae du diable des Européens pour, ainsi, vénérer sa divinité africaine au carnaval. Ce masque indique l'africanisation du carnaval de Trinidad.

Le fossé culturel induit par le dragon n'est pas seulement entre culture européenne et culture africaine, il l'est aussi avec la culture chinoise qui valorise le dragon. *"Au contraire, en Chine, le dragon est fondamentalement une divinité bénéfique et est vénéré avec le plus grand respect. Seigneur des eaux, (...) le dragon était associé à l'Empereur"* ²⁷¹. Des chercheurs chinois affirment que le dragon: *"est un animal composite - il a un corps de serpent, des ongles de tigre, des cornes de buffle, des écailles et des nageoires ... , il représenterait une confédération de tribus dans la Haute Antiquité et serait la synthèse de l'animal qui compose le totem de chacune de ces tribus"* ²⁷². Le dragon d'Aldrick, lui aussi, évoque un masque composite, une synthèse de diverses influences culturelles. Son dragon a les écailles des Chinois, crache le feu comme celui des Européens. La tête du dragon n'est pas décrite dans le roman, mais seulement ses cornes sont mentionnées. Le lecteur ne peut qu'imaginer la tête de ce dragon en véritable masque africain. D'ailleurs, Aldrick pratique un culte religieux traditionnel de l'Afrique, plus par atavisme que par une réelle appréhension de celui-ci.

²⁷⁰ Cette posture caractérise l'art du *welto*, l'art de la dissimulation par le masque.

²⁷¹ Arthur Cotterell, *L'encyclopédie illustrée des mythes et légendes du monde*, Paris, Éd. Saint-André-des-Arts, 2002, p.186.

²⁷² Christiane Falgayrettes-Leveau et Michel Agier, *Mascarades et carnivals: exposition, Paris, Musée Dapper, 5 octobre 2011-15 juillet 2012*, Paris, Dapper, 2011, p.171.

1.3.2. Les ancêtres divinisés

Le sérieux, la gravité et le mystère imprègnent la confection du dragon, comme pour une célébration eucharistique, d'autant qu'Aldrick tout en fabriquant son costume se souvient des siens :

Aldrick worked slowly, deliberately; and every thread he sewed, every scale he put on the body of the dragon, was a thought, a gesture, an adventure, a name that celebrated some part of his journey to and his surviving upon this hill. (DCD, 28)

En souvenir de ses ancêtres, Aldrick exécute ce dragon. Le culte des ancêtres occupe une place importante dans les religions animistes africaines. Les ancêtres sont déifiés. Les totems familiaux se lèguent de génération en génération. Le système coercitif d'esclavagisation n'a pu interrompre cette transmission. Voilà pourquoi, Aldrick, en tant qu'héritier d'un culte séculaire, attache tant de solennité à la confection de son dragon. «*He worked it (his family story) all into the latticework of this dragon.*», (DCC, 31), comme un prêtre catholique célébrant l'eucharistie en mémoire de Jésus. Lui, par contre, célèbre en mémoire de ses ancêtres, ils lui ont conféré une mission sacrée. Cette mission d'Aldrick requiert de la dignité et une grande ferveur : «*In truth, it was in a spirit of priesthood that Aldrick addressed his work ; for, the making of his dragon costume was to him always a new miracle, a new test not only of his skill but of his faith*», (DCD, 27).

En Afrique animiste la foi intègre le quotidien, car «*There is no specialization of disciplines, no dissociation of sensibilities. (...) there is no separation between religion and philosophy, religion and society, religion and art. Religion is the form or kernel or core of the society*»²⁷³. Aldrick, en tant qu'artiste, vit pour et par son masque et refuse toute autre forme d'engagement, comme un refus de s'intégrer dans une société dont la religion dominante est le catholicisme. Sa foi et sa vie ne forment qu'un tout. La divinité de son masque l'a choisi comme médium.

Ritual ceremonies generally depict deities, spirits of ancestors, mythological beings, good and/or evil, the dead, animal spirits, and other beings believed to have power over humanity. Masks of human ancestors or totem ancestors (beings or animals to which a clan or family traces its ancestry) are often objects of family pride; when

²⁷³ Kamau Brathwaite, *Roots*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993, 304 p., (« Ann Arbor paperbacks »).

they are regarded as the dwelling of the spirit they represent, the masks may be honored with ceremonies and gifts.²⁷⁴

Bien que l'origine précise du masque d'Aldrick ne soit pas claire dans la narration ni pour lui ni pour le lecteur, la manifestation de sa foi et sa forte imprégnation de l'héritage familial le lie clairement à l'Afrique où il se projette: "*back across the Middle Passage, back to Mali and to Guinea and Dahomey and Congo, back to Africa when Maskers were sacred and revered, the keepers of the poisons and heads of secret societies*", (DCD, 112).

1.3.3. Le masque du dragon, medium des déités

1.3.3.1 Le port Masque

Le port du masque, présent dans toutes les civilisations, ne véhicule pas les mêmes représentations et ne remplit pas les mêmes fonctions. Dans la dramaturgie grecque et la *comédia del arte* italienne, les masques représentent des traits de caractère. Alors qu'au carnaval, tout particulièrement, ils garantissent l'incognito et l'abréaction cathartique. Le masque africain, bien qu'étant objet d'art en Europe, se conçoit avant tout comme un médiateur entre le monde des vivants et le monde surnaturel. Le masque, support d'une force invisible, est de l'ordre du divin. Une divinité choisit un médium humain pour communiquer avec les hommes. La déité du masque supplante la personnalité du porteur. Dans sa thèse sur le carnaval de Trinidad, Hollis Chackdust Liverpool affirme que : «*Masking in Africa suggests spirit-associated transformations whereby the wearers cancel or obliterate their personalities, changing into other human characters and spirits, so that they are no longer themselves.*»²⁷⁵ Aldrick, le porteur du masque choisit par la déité du dragon, ne cherche pas à communiquer une esthétique, mais à affirmer le pouvoir de son masque, de sa divinité, qui fascine et fait peur. Il entre en transe et se laisse guider par l'esprit du masque prêt à accomplir sa mission :

as he put on his dragon costume, a sense of entering a sacred mask that invested him with an ancestral authority to uphold before the people of this Hill, this tribe marooned so far from the homeland that never was their home, the warriorhood that had not died in them, their humanness that was determined not by their possession of things. He had

²⁷⁴ https://www.rebirth.co.za/African_mask_history_and_meaning.htm

²⁷⁵ Hollis Liverpool, *Rituals of power and rebellion: the carnival tradition in Trinidad and Tobago, 1763 - 1962*, 2. reprint, Chicago, Research Associates School Times Publ. [u.a.], 2003, 518 p, p.158.

a desire, a mission, to let them see their beauty, to uphold the unending rebellion they waged, huddled here on this stone and dirt hill hanging over the city like the open claws on a dragon's hand, threatening destruction if they were not recognized as human beings. (DCD, 112/113)

Pour Aldrick, descendant d'hommes et de femmes esclavagisés, le masque ne caractérise pas seulement un totem familial, certes un accessoire de carnaval, mais avant tout un instrument de revendication, d'affirmation identitaire. Lors du carnaval, Aldrick, instrument des dieux, danse pour vénérer sa divinité.

1.3.3.2 La danse du dragon, un médium de déités

En Europe, la danse devenue un art social ne revêt plus de caractère sacré. En Afrique animiste, la danse fait partie intégrante de la liturgie. La danse indique une adoration, une dépendance respectueuse, une reconnaissance spirituelle. La danse désigne aussi une offrande et une louange aux divinités. Elle signale une manifestation du sacré et une communion avec les déités. Danser pour honorer les dieux conduits souvent à la transe. Pendant la transe : *"la possession sacrée, qui unit chaque à un génie personnel, s'accomplit à l'occasion de danses rituelles"* ²⁷⁶. Par la danse, les ancêtres, les esprits réaffirment leur présence, leur autorité sur la communauté. La danse qu'Aldrick exécute pendant le carnaval n'est pas dépourvue de sens religieux. Au contraire, une possession sacrée s'opère lors de sa danse. L'esprit du dragon contrôle le corps et l'esprit d'Aldrick. Il n'est plus lui-même, *"le corps se transforme en objet ou en animal possédant l'énergie de la divinité"* ²⁷⁷. Par la transe Aldrick possède un pouvoir d'intimidation que redoutent les non-initiés. La transe n'oblitére pas la chorégraphie propre à la divinité.

À Trinidad lors du carnaval, on trouve une danse du dragon codifiée.

The dance of the dragon on the other hand is designed to inspire awe in the eyes of the onlooker. He wags his tail' walks sluggishly and performs sudden darting movements

²⁷⁶ Frédéric Lenoir, Ysé Tardan-Masquelier et Michel Meslin, *Encyclopédie des religions*, 2e éd. rev. et Augm, Paris, Bayard éd, 2000, (« Bayard compact »), p.94.

²⁷⁷ Rosamaria Susanna Barbára et Sylvie Raybaud, « La Danse du Vent et de la Tempête : Une étude sur l'univers symbolique de l'orixá Oiá-lansã no Candomblé de Bahia: », *Corps*, n° 7, février 2010, p. 15-20.

before rolling over and interspersing his performance with abrupt attempts to grasp. The dances of the dragon (...) incorporate pantomime.²⁷⁸

Cette danse partage aussi le désir d'intimidation de la danse du dragon chinois dont les acrobaties s'ancrent dans une tradition séculaire. Toutefois, on peut s'interroger sur les traces de la chorégraphie sacrée originelle dans cette danse du carnaval. Elle n'emprunte pas non plus la gestuelle précise des Orishas²⁷⁹. Le costume d'Aldrick incarne celui d'un guerrier qui défend les valeurs de ses ancêtres, sa danse ne ressemble en rien à ceux des guerriers Orishas. Elegua, un des guerriers du panthéon Orishas, danse par bond. Le titre du roman affirme que le dragon ne peut plus danser, ainsi on s'interroge sur cette inaptitude. La chorégraphie originelle du dragon aurait-elle été perdue dans le passage du milieu ou dans la plantation ? La raison pointe les conditions de son évolution.

Cependant, la survivance de ce masque étonne. Comme si les divinités africaines étaient pourvues d'une telle puissance qu'elles pouvaient transcender l'espace et le temps – l'océan Atlantique et plus de trois siècles d'esclavage et de colonisation – et réclamer ceux qui ont été déracinés. Pierre Fatumbi Verger, anthropologue, affirme que : " *L'ancêtre Orisha qui revient sur terre se réincarne un moment dans le corps de l'un de ses descendants*"²⁸⁰. Aldrick, personnage incarnant un descendant d'Africains esclavagisés, réclamé par ses ancêtres pour perpétuer un culte ancestral et revendiquer l'humanité des siens, vit sur la terre de Trinidad. Cette vénération du masque telle que dépeint dans le roman dénote un continuum de l'Afrique, toutefois les appropriations multiples orientent vers de la créolisation du masque en territoire trinitadien.

1.3.4. La créolisation ou capacité d'adaptation du masque du dragon

Le dragon d'Aldrick porte une charge symbolique duelle. Deux conceptions différentes d'un même objet s'affrontent et mettent aussi l'accent sur la bipolarisation de la culture entre 'eux' et 'nous'. Les étrangers à la culture du dragon perçoivent son côté malfaisant,

²⁷⁸ REIS-VIRAYIE Michèle, *Dance in Trinidad and Tobago and racial composition of the society*, UWI San Augustine, 2000, p.45.

²⁷⁹ Les Orishas appartiennent au panthéon des déités Yoruba.

²⁸⁰ Pierre Fatumbi Verger, *Orisha: les dieux yorouba en Afrique et au nouveau monde*, Paris, A.M. Métailié, 1982, 293 p, p.25.

alors qu'Aldrick et les siens vénèrent une divinité d'origine africaine qui donne du sens à leur vie. Elle représente leur mythique terre d'Afrique. Aldrick résiste à la société coloniale pour maintenir vivace sa culture, même s'il doit être le dernier, le dragon a choisi sa personae. Il poursuit sa résistance contre tout élément qui mettrait en danger l'existence du masque. Héritier d'un culte ancestral, il agit par atavisme et reproduit des comportements séculaires. L'Afrique bien que lointaine est toujours présente dans les comportements de la communauté de Calvary Hill, par la résurgence de pratiques ancestrales. La réapparition symbolique de valeurs ancestrales se réplique dans la communauté aussi. Elle se conduit comme une tribu africaine lors d'une cérémonie des masques. Le masque apparaît et le peuple se met en branle au son des tambours. Le roman *The Dragon Can't Dance* décrit le même phénomène. Le lundi gras au matin, les habitants attendent Aldrick, le dragon de Calvary Hill, pour commencer la parade de carnaval au son du steelband.

With a strong piercing scream, he stepped into the street, his chains rattling, his arms outflung, his head lolling, in a slow, threatening dance of Beast, so that the people of the Hill turned to him, recognizing him, said, 'Yes ! Yes! That is a dragon!' Afterwards Terry rang a piece of iron, calling the band to attention; (...) the whole Hill began moving down upon Port of Spain. (DCD, 115)

Pour autant, cet événement ne suffit pas à caractériser la population de Calvary Hill de tribu africaine : elle vit sur l'île de Trinidad dans la Caraïbe, les steelbands ont remplacé les tambours, le masque du dragon d'Aldrick ne possède plus sa seule composante africaine. Tout se créolise.

Cette représentation emblématique dans le roman d'une pratique culturelle par le biais du masque du dragon met en exergue la capacité d'adaptation d'une culture. Cette disposition concerne aussi les pratiques de la culture créole, une culture non pas première, non pas figée, mais toujours en mutation. Cette culture émerge grâce à l'inventivité d'un peuple, d'un peuple mis en esclavage et déshumanisé se trouvant dans l'obligation de faire face aux nouveaux défis qui se présentaient à eux pour maintenir vivace certaines pratiques ancestrales. Le masque s'octroie une nouvelle dénomination : 'dragon', animal mythique et terrifiant mieux accepté dans un contexte carnavalesque. Le carnaval devient le nouvel espace ritualisé pour sa performance. L'éphémérité du masque d'Aldrick souligne aussi cette capacité d'adaptation. En général, le masque fétiche est donné pour unique

et intemporel, alors que celui d'Aldrick est reproduit à chaque carnaval. Comme le Phoenix qui renaît de ses cendres, le dragon reprend vie au carnaval, le seul espace où les masques sont autorisés.

Dans son désir de défendre son Afrique mythique dont le masque est l'építome, Aldrick, le gardien du masque et de sa communauté, doit s'adapter au nouveau substrat culturel de son île, Trinidad. Son masque et sa fonction se créolisent, se métissent et se transforment. Le métissage culturel, la créolisation, s'appréhende comme un rééquilibrage constant, car toujours en mutation.

La narration du masque du dragon a pour focalisateur Aldrick qui introduit dans le monde du masque en tant que déité africaine par son rituel. Le manichéisme religieux des Européennes a poussé le masque d'Aldrick à la clandestinité et a changé son espace ritualisé. Le carnaval devient ce nouveau lieu. Les éléments descriptifs du masque interrogent cet accessoire. La confection du masque prend une place prépondérante dans le récit et se révèle comme médium de communication et réceptacle des forces invisibles des déités africaines. L'apport d'élément chinois désigne un masque composite. La performance carnavalesque d'Aldrick par la danse dénote aussi son caractère fonctionnel. Cette danse codifiée, ses éléments composites, et son lieu de performance situent le masque dans un processus de créolisation qui le place dans la culture créole de Trinidad. Aldrick, le dernier dragon de Port of Spain ne peut plus continuer à être le faire valoir de l'Afrique, et à croire en la rébellion que ce masque incarnait.

Le soi-disant guerrier, le gardien du masque, dans nos sociétés occidentalisées, serait vu comme un parasite. Il est marionnettisé, il n'a pas de vie, pas de personnalité en dehors de son masque. Son masque le réifie, car il est réduit à la persona de son masque. Une fois le masque enlevé, il expérimente le désert, le vide, le non-sens de sa vie. Il se rendra compte qu'il ne peut pas vivre que pour le carnaval comme une plante évanescence qui surgit de terre à un moment précis une fois par an. Il faut qu'il fasse vivre sa culture, ce qui lui appartient réellement, ce masque avec ses antagonistes, son métissage, symbole de sa culture créole. La dissimulation pour mieux avancer, pour perdurer et survivre dont ont fait preuve les gardiens du masque du dragon d'Aldrick est révélateur d'un processus de *welto* « ou wè, ou pa wè ». Cependant, le monde consumériste, et son corolaire la globalisation, aura raison du masque.

Conclusion sur le masque de la religion

L'ethnocritique a permis de tisser la culture au sein de l'analyse littéraire consacrée à la virginité de Sylvia ainsi que le masque du dragon. La licence sexuelle dans le roman *The Dragon can't Dance* se révèle par des procédés de sacralisation et désacralisation, acte duel proche de l'intronisation-détrônisation. La sacralisation érige la virginité de Sylvia en élément sacré, celle-ci est sacrifiée pendant le carnaval. Sylvia est le sacrifice d'un Dieu imaginaire et invisible : le carnaval. En même temps ce sacrifice permet de désacraliser l'acte sexuel par une narration simple et crue en plus de l'érotisme atténué. Cependant, le regard masculin du narrateur et les multiples transgressions des personnages masculins dénotent la femme-objet sexuelle. L'emprunt aux symboles religieux catholiques commence dès l'incipit et se poursuit par des mots-masques. Ils détrônent l'institution religieuse tout en couronnant les habitants de Calvary Hill. Les prostituées deviennent des religieuses, les résistants sont anoblis, les joueurs de pan officient dans une cathédrale à la manière des prêtres catholiques, et Aldrick est représenté en prêtre aussi lors de la création de son costume. Les mots-masques agissent à la manière du *welto* et permettent de magnifier les personnages et de redonner de l'estime de soi non seulement aux personnages, mais aussi aux lecteur.trice.s. Le masque du dragon d'Aldrick lui aussi présente une ambivalence, masque double. Il symbolise l'Afrique dans sa relation au monde invisible des ancêtres déifiés. En cela, il s'exprime par une danse sacrée. Cependant, sa déterritorialisation et sa reterritorialisation à Trinidad induisent des changements dans sa conception. Le manichéisme des croyants chrétiens le pousse à la clandestinité. Il représente le diable et sa performance est acceptée seulement au carnaval. De plus, sa confection révèle son caractère composite. Ce masque tel qu'il est représenté dans le roman indique un processus de créolisation. La narration révèle un Aldrick marionnettisé et réifié, car réduit à la persona de son masque. Ainsi, il lui est donc difficile de continuer à être le faire-valoir de l'Afrique à Trinidad. Dans le carnaval actuel, une place dérisoire est laissée aux masques traditionnels²⁸¹. Ils ne sont plus que de simples accessoires de carnaval, ils ne sont plus animés par la foi. L'ambivalence des procédés, le masque des

²⁸¹ Comme pour une dénonciation de la perte du culte des masques, dans *Is Just a Movie*, Earl Lovelace les fait réapparaître de façon furtive comme des esprits qui hantent la population. Ils sont aussi conviés à la cérémonie d'investiture du PM. Les masques investissent de plus en plus les célébrations officielles, comme le mariage Machel Montano en mars 2020.

mots et la dualité du masque du dragon, certes empruntent au religieux pour rehausser le carnavalesque, mais surtout révèlent le welto littéraire et culturel à l'œuvre. Le romancier masque pour avancer, pour parvenir à son but. Il montre la magnificence d'un peuple déterritorialisé qui a su se recréer à Trinidad. Par la créolisation il donne naissance à une culture créatrice, culture créole, lieu de rencontre, comme le carnaval.

En tant que lieu de rencontre, le carnaval nourrit les débats, aide les personnages à se découvrir, et impulse les performances artistiques.

2. Carnaval, lieu de rencontre, les controverses

Introduction

Sous l'impulsion du Prime Minister, Éric Williams, les chercheurs du monde entier s'intéressent au carnaval de Trinidad. Williams, au moment de la construction du nationalisme trinidadien, voit dans le carnaval un potentiel rassembleur. Très vite, il s'approprie le carnaval en tant que fête majeure pour l'unification du pays. Vecteur de dynamique culturelle, il rassemble des éléments emblématiques de la culture trinidadienne. Les slogans unificateurs se multiplient : 'All we one', 'Rainbow country', 'Callaloo nation'. Cependant, dans ce pays donné comme modèle du multiculturalisme, le repli communautariste persiste. Si la dynamique impulsée par le Prime Minister semble prometteuse, certains y voient du favoritisme et de l'exclusion. D'un autre côté le carnaval est décrié par les sectes protestantes comme étant l'œuvre du diable et le dénonce dans les médias. Le carnaval comme lieu de rencontre entretient les controverses aussi bien ethniques que religieuses. Deux des romans mettent en scène cette réalité. Dans *Salt* le pourfendeur du carnaval, le Pasteur Prue se lance dans une croisade publicitaire contre le carnaval. Alors que dans *Is Just a Movie* un certain Bissoon s'érige en faux contre le carnaval. Ces deux personnages conventionnels représentent plus une fonction. En partant de la narration de ces polémiques, il s'agira d'analyser les procédés mis en place pour rendre compte de cette réalité trinidadienne dans ces romans. Nous aborderons cette analyse en trois temps, d'abord la controverse menée au nom de la religion, puis celle pour la défense de valeurs ethniques, et enfin nous tenterons de comprendre la participation indienne au carnaval.

2.1. LA CROISADE MEDIATIQUE DU PASTEUR PRUE CONTRE LE CARNAVAL

Deux polémiques éclatent lors d'une proposition de carnaval multiethnique. Alford George, devenu figure nationale emblématique à la suite d'une grève de la faim contre l'élitisme et la sélectivité du système scolaire trinitadien, propose à ses élèves et à leurs parents de former un groupe pour le carnaval représentant toutes les ethnies de l'île. L'idée est approuvée par tous sauf par *Pastor Peter Prue* qui se lance dans une croisade de stigmatisation du carnaval. D'ailleurs, le personnage du pasteur est présenté sous le nom pompeux de : « *Pastor Peter Prue Of the Tabernacle of Righteousness and Light* ». Son nom évoque tout de suite l'excès d'orgueil par le jeu de mots sur 'prude' en « prue ». « *Trois semaines avant le carnaval, la catastrophe a frappé. Le pasteur Peter Prue du Tabernacle de Justice et de Lumière (...) est apparu à la télévision condamnant le carnaval comme le culte du diable et appelant tous les vrais chrétiens à en rester éloignés s'ils ne voulaient pas mettre leur âme en péril.* » (Salt, 90-1). La prise de parole du pasteur porte la marque du discours rapporté narrativisé. Ce type d'énoncé résume et indique la prise de parole du personnage secondaire. Ce faisant, il marque la prise de distance du narrateur avec le discours de l'énonciateur – pasteur Prue. Alors que la réponse d'Alford George intervient par média interposés avec le discours indirect qui donne l'illusion d'objectivité :

In an article published in The Standard, he claimed Carnival as a future of religion of the island, because it was the single celebration in which disparate races and classes of people could come with whatever was their contribution to celebrate freedom and fellowships without a feeling of patronage or alienation. (Salt, 90)

L'argument d'Alford George de considérer le carnaval comme un instant de communion comparable à une religion renforce encore plus les convictions du pasteur. Celui-ci s'engage dans une campagne de communication publicitaire télévisuelle massive. D'autres religions expriment aussi leur désaccord avec le carnaval, car il ne promotionne pas la chasteté, les valeurs familiales, le respect de soi. D'autres personnalités et personnages lambdas tentent de réconcilier tout un chacun. Ils interviennent des quatre coins du globe contre la menace séparatiste. Le narrateur s'étonne du mutisme des deux grandes religions chrétiennes : les catholiques et les anglicans.

Cependant, il faut attendre l'intervention du Dr Kennos pour mettre fin à la polémique. Son nom signifie : renoncement²⁸², car il refuse de s'embarrasser de principes religieux dogmatiques, mais prône la fraternité et l'harmonie entre les hommes. Le docteur explique dans un article le sens de communion fraternelle présente dans le carnaval et invite tout un chacun à découvrir et à partager les valeurs de chaque communauté ; le carnaval est le lieu propice pour ce brassage culturel :

Nothing is wrong with Carnival (...). 'For my part,' he wrote, 'Carnival must be claimed by all of us, just as we must all claim all that has been created in our presence.' 'As far as I am concerned' he wrote, 'I find the idea of carnival, its indigenous character, its embracing fellowship, its sense of celebration of art, of life, of creativity, worthy to be given the kind of appreciation reserved for religion. (...) Get a costume for everybody, bring in tassa table to join this steel band, teach children how to play these instruments and make them harmonize. Put the thing in the schools. We have the teachers here, designers, pan players, wire benders, sculptors. I am willing to give my full support. I can't teach steel band and I can't teach tabla, I will be more than willing to show them how to wine'. (*Salt*, 92-93)

Le narrateur rapporte l'énoncé au style direct, il cherche la neutralité, même le verbe introducteur connote l'objectivité : « wrote ». Par ses choix de style de discours et ses verbes introducteurs, le narrateur influence le lecteur. Le message du pasteur est certes important, par sa représentativité il illustre une certaine vision manichéenne du monde, mais le personnage en lui-même est insignifiant. Ces propos ne sont pas dignes d'être transcrits, alors que celui du Dr Kennos en faveur du carnaval mérite une transcription au style direct. Le personnage du Dr Kennos aide au développement du personnage principal : Alford George. De plus, le type de média choisi comme vecteur des messages est significatif. Le pasteur choisit la télévision, média très populaire et de pouvoir, à la fin des années 80, période où la controverse se déroule. Son matraquage publicitaire ostentatoire démontre sa capacité d'investissement financière prodigieuse alimentée par les sectes protestantes américaines, et sa volonté de manipulation. Des chercheur.se.s, comme Virginie Pies, reconnaissent que : « *Un certain nombre d'émissions de télévision ont une propension à agir sur la réalité, une prétention à changer la vie, et à modifier l'existence de certains d'entre nous* »²⁸³. Le pasteur s'inscrit dans cette logique marketing par la publicité et espère rallier le plus de monde à sa cause.

²⁸² Merriam-Webster online dictionary

²⁸³ Virginie Spies, « Le pouvoir de la télévision, une question de vie ou de mort ? », *Communication & langages*, vol. 2010 / 166, décembre 2010, p.149.

Par contre, Alford et Dr Kennos optent pour la presse écrite, média plus élitiste et indépendant. Alford publie dans *The Standard*, journal le plus populaire de Trinidad. Le narrateur ne mentionne pas le journal où le Dr Kennos a publié son article. Cependant, ses arguments en faveur du carnaval semblent être disponibles à tous, car ils créent un consensus et mettent fin à la controverse pour cette année au moins. Cette controverse, véritable phénomène sociétal à Trinidad, revient chaque année sur le devant de la scène, et on la retrouve ainsi dans *Is Just a Movie*.

2.2. LA DEFENSE DES VALEURS ETHNIQUES CONTRE LE CARNAVAL

La polémique de *Is Just a Movie* a aussi pour déclencheur une proposition de carnaval multiethnique par le personnage du PM. Deux opposants : Mr Bissoon et Little Josua l'entretiennent. La polémique prend la configuration d'une confrontation de valeurs communautaires. Elle se déroule au milieu des années 90. Le choix de média se porte sur la télévision comme unique vecteur. La télévision prend une place centrale dans les foyers et évince ses concurrents de la presse écrite. Le type de narration choisi s'apparente à une transcription verbatim, ce qui permet à l'auteur de calquer la réalité et de donner une impression d'authenticité et de véracité des propos des intervenants. La communication du Prime Minister est narrativisée, comme pour le placer au-dessus de la mêlée. Il déclenche la controverse en proposant un carnaval multiethnique pour que le pays se retrouve.

Little Josua parle au nom de la composante africaine de la population, il dénonce le non-respect et la non-prise en compte des valeurs africaines dans le pays. Il est membre de la Ligue d'Émancipation Africaine:

'Once again, yet once again you have ignored the African's claim to proper representation. Every other group in the islands has been granted a space of respect; we alone have been denying one. You have broken everything we bought, spit on everything we tried to construct. We have been forced to twist our gods into shapes to fit into the spaces we have been allowed to enter only because they have represented your festivals, whether Christmas Carnival or Easter; and now we want to untangle them from the history of degradation, you want to tie us down to Moko jumbies and jab molassies you want us to accept as inheritance the bacchanal. (IJM, 302-3)

Le contenu de cette prise de parole dans l'espace public trinidadien étonne et paraît absurde. Les revendications au nom de l'Afrique sont portées par les religions afro-trinidadiennes, telles que le culte Shango, les Spiritual Baptists ou par les mouvements

Rastafari. Cette intervention intrigue et interroge sur les motivations du romancier. Parmi les réponses possibles, dans (GRD, 112), Earl Lovelace constate l'absence d'organisation communautaire et d'espace réservé à l'Afrique à Trinidad²⁸⁴. Il saisit cette opportunité pour souligner ce fait et démontrer l'absurdité des revendications communautaires. La créolisation a modelé toute la population. Little Joshua dénonce la créolisation des divinités africaines²⁸⁵, cependant, son nom reflète cette créolisation, un nom anglophone et non pas africain.

Mr Bissoon est le premier à contester la proposition du PM. Dans la seconde partie de son discours, il défend les valeurs séculaires de sa communauté indienne :

‘And this thing about Carnival: are we going to be excluded from the national celebration because we don’t have moko-jumbie and douens and jab molassie and jab-jabs? Because we don’t have babydolls and jamette women and king sailors and dragons? Is the community I represent to be penalised because we have not succumbed to the bacchanal culture but have retained our rich cultural heritage? And isn’t it laughable the arrogance from a nation not yet fifty years to a people with the Mahabharata and the Ramayana and 5000 years of civilisation?’ (IJM, 302)

Mr Bissoon déploie ses talents d'orateur en utilisant l'art de la rhétorique. Sa diatribe sous forme de questions rhétoriques n'attend pas de réponse, elles sont implicites. Elles servent aussi à rythmer et à ponctuer son discours. Aucune ambiguïté d'interprétation ne subsiste. Cette technique oratoire marque indubitablement une prise de position ferme de la part de cet orateur. Par ce moyen détourné, il n'attaque pas de front ses adversaires. Cette partie de son discours commence avec le déictique « *this* ». L'emploi de ce démonstratif sert d'entrée en matière. Il oriente vers l'objet de son discours. ‘This’ dans ce contexte ne dénote pas de prime abord une prise de distance, comme le fera ‘that’, mais associé à : « *thing* », il marque le dédain par un refus de qualifier. Les deux premières questions portent sur l'exclusion de la communauté, les masques traditionnels du carnaval de Trinidad ne proviennent pas de la communauté indienne. Mr Bissoon ponctue son attaque par des questions antithétiques qui opposent la richesse millénaire de sa culture à la relative nouveauté de la nation trinitadienne. Nation et culture s'opposent dans son discours. Ses propos dénotent un ancrage culturel fort et surtout

²⁸⁴ L'article date de 1968 – juste avant l'irruption du Black Power à Trinidad. Mes recherches à Trinidad et sur le net pour trouver une organisation communautaire africaine s'avère infructueuses. La décennie des Afro-descendants de L'ONU n'a pas impulsé la création de mouvement communautaire.

²⁸⁵ Voir ci-dessus masque du dragon D'Aldrick au 1.3 de ce chapitre

une mise à distance avec cette nation trinitadienne à laquelle il ne s'identifie pas. Mr Bissoon en orateur habile sait comment manipuler les techniques oratoires pour convaincre et inviter au changement de comportement de son public cible, la communauté indienne. Pour lui, les valeurs du carnaval ne correspondent pas aux valeurs de son groupe d'appartenance. Il cherche aussi à toucher l'audience d'une manière générale et à les faire réfléchir sur la place de sa communauté dans le pays. Cependant, Aunt Magenta en supportrice inconditionnelle du PM condamne les propos de Bissoon. Le narrateur, lui, reste en retrait et observe. La polémique se clôt par la réponse du PM. Il apporte des précisions à son invitation. Chaque groupe est invité à participer au carnaval avec ses danses, ses costumes traditionnels, ses instruments de musique.

2.3. LA PARTICIPATION INDO-TRINIDADIENNE AU CARNAVAL DE TRINIDAD

L'intervention de Mr Bissoon soulève la problématique de la participation de la communauté indienne au carnaval de Trinidad, entre intégration et rejet. Historiquement, la présence indienne au carnaval de Trinidad est tardive. Les Indo-Trinitadiens urbains, côtoyant les Afro-Trinitadiens, y participent plus facilement. Christopher L. Ballengee permet de comprendre cette faible participation par l'histoire du peuplement indien²⁸⁶, cantonnée à l'espace rural qui nourrit aussi un sentiment de marginalité et d'outsider : « *geographic isolation coupled with a persistent outsider status resulted in Indian Trinidadians' relative marginalisation in matters of national representation* »²⁸⁷. Eric Williams, père fondateur de la nation trinitadienne a opté pour la culture comme élément fondateur, symbolisée par le carnaval et ses satellites – steelband, calypso. Matas, Réa cite un extrait d'un de ses discours sur le carnaval comme ciment de l'unité trinitadienne : « *Carnival, that great leveller in our community, is liberty, equality, above all fraternity, not as an empty slogan, but as a living and fascinating reality for two days in the year* »²⁸⁸. Malgré la multiplication de slogans unitaires : 'All we one', 'Rainbow country', 'Callaloo nation', le ressentiment d'un grand nombre d'Indo-Trinitadiens persiste à l'égard du carnaval, et de la politique

²⁸⁶À la périphérie de Port of Spain, les villes de San Juan, Curepe, Tunapuna accueillent majoritairement une communauté indienne.

²⁸⁷ Christopher L. Ballengee, « Music competitions, public pedagogy and decolonisation in Trinidad and Tobago », *South Asian Diaspora*, vol. 11 / 2, juillet 2019, p. 145-161.

²⁸⁸ Thèse de Matas Réa de, "Sensuous festival: what can the experiential reveal about the role of difference in carnival?", Manchester Metropolitan University, 2014.

d'Éric Williams et de ses successeurs. Ils affirment que le modèle politique et ses choix favorisent la population afro-trinidadienne.

Le personnage de Mr Bissoon²⁸⁹ représente le porte-parole désigné de ce groupe dans *Is Just a Movie*. Il semble que Earl Lovelace lui prête les propos d'un certain Raymond Ramcharitar, polémiste révisionniste Indo-trinidadien, aux idéaux radicaux connus pour augmenter la fracture et la désintégration de sa communauté. En dépit des polémiques constantes, d'autres acceptent cette célébration. La fin des années soixante-dix voit une participation indienne significative. Avec les années 80, les jeunes femmes indo-trinidadiennes, comme les afro-trinidadiennes, se libèrent de l'emprise familiale traditionnelle et leur participation augmente progressivement. D'autres demeurent des spectateurs, ils refrèment leurs envies.

De façon réaliste, Earl Lovelace traite de la question avec d'autres personnages – en plus de Bisson – qui représentent des postures indiennes radicales face au carnaval. Pariag, l'Indien de Calvary Hill (DCD, 202) et le père de Manick se retiennent. Ce dernier travaille son costume chaque année sans oser le revêtir pour parader (IJM, 319-320). Pariag hésite à rejoindre le steelband avec son instrument. Manick (IJM, 3'42-3) et Balliram ami de Pariag (DCD, 75) participent au carnaval. Burton Sankeralli résume la participation indienne au carnaval : « *Indians participated but were alienated from the Carnival mainstream itself. Presently, Indian participation expresses the very center of this community claiming its space in the post-Creole mainstream. Indians are claiming Carnival space as Indians* »²⁹⁰. En effet, en plus des participants, nombre de costume-designers proviennent de cette communauté. Cette place s'affirme aussi dans le milieu musical du steelband et Calypso.

Que ces controverses soient déclenchées au nom de la religion ou au nom de la défense de valeurs communautaires, elles répercutent distinctement les valeurs contestatrices inhérentes au carnaval. Que l'on participe ou pas, le carnaval ne laisse personne indifférent comme l'affirmait déjà Bakhtine. Earl Lovelace démontre par ces polémiques que le carnaval demeure toujours et encore le lieu de contestations politiques, depuis le temps médiéval, en passant par l'appropriation du carnaval de

²⁸⁹ Il semble que Earl Lovelace prête aux personnages les propos d'un certain Raymond Ramcharitar, polémiste révisionniste Indo-trinidadien, aux idéaux radicaux connus pour augmenter la fracture et la désintégration de sa communauté.

²⁹⁰ Burton Sankeralli, "Indian Presence in Carnival", TDR (1988), *Trinidad and Tobago Carnival* Vol. 42, No. 3, (Autumn, 1998), pp. 203-212.

Trinidad par les esclavagisés, jusqu'à l'époque contemporaine. Le carnaval reflète la société trinitadienne, lieu de lutte, de rencontre, de communion et de réalisation de soi.

3. Carnaval, lieu de rencontre de la réalisation de soi

Introduction

Des mois de préparations intensifs aboutissent aux défilés des jours gras. “*Carnival dominates the national consciousness and occupies the time, work, and imagination of many people for much*”²⁹¹. Cette attente explose enfin à Jouvay Morning du Lundi Gras au matin et se poursuit par le Pretty Carnival du Lundi Gras et Mardi Gras. Le carnaval de Jouvay s'exhibe dans la spontanéité, sans fioritures et dans le populaire. Jouvay morning contient les vestiges paradigmatiques des carnivals médiévaux par ses rituels et sa – pseudo – défiance aux autorités. Alors que, le Pretty carnaval, plus sophistiqué, joue sur l'esthétique et s'expose comme la vitrine – culturelle – de Trinidad. Deux parades aux codes bien différents. Les parades diurnes valorisent le visuel, la théâtralisation et la compétition entre bandes. Elles s'avèrent propices à la création artistique : « *pourvoyeuses d'éclats créatifs inouïs* »²⁹². Véritable tremplin pour les artistes comme les mas designers. Ces créateurs de costumes et des bandes élaborent minutieusement les costumes et l'organisation des groupes. Jouvay, la fête de la subversion, ne demande pas de costume, mais recherche la libération des tensions quotidiennes par la catharsis.

Les trois romans campent des personnages au carnaval. Dans *The Dragon*, le narrateur entre dans le carnaval par le personnage d'Aldrick, le dernier dragon de Calvary Hill. Les préparatifs carnavalesques occupent une place importante dans le roman. Cependant, la parade se résume à quelques lignes et la narration insiste sur la frustration du héros. Il faut attendre les deux derniers romans pour que des personnages soient campés plus longuement pour leur expérience d'une exaltation transcendante. Florence de *Salt* participe aux défilés sophistiqués des jours gras. Le narrateur s'attarde sur la confiance que procure un costume de carnaval. Le personnage de Florence corrobore l'assertion de Maica Gugolati : « *la pratique de la Mas' s'est mise à exprimer*

²⁹¹ Richard Schechner, *CARNIVAL (THEORY) AFTER BAKHTIN*, Routledge, 2004.

²⁹² Gérald E. DÉSSERT, *Le zouk : Trajectoires, Imaginaires et Perspectives*, NAKAN journal, Mis en ligne : le 20 février 2021, <https://nakanjournal.com/edito-zouk-desert/>

*un moment de célébration de soi, sous l'expression locale «to play yuhself»*²⁹³. Florence se pavane dans son costume de reine et continue au-delà du carnaval. Elle trouve une manière satisfaisante d'exprimer son ego grâce au carnaval. Alors que, Claude de *A Movie* préfère l'excentricité de Jouvay Morning, où il découvre l'exaltation de la communion avec le peuple. Confronté à l'individualisme de la société, Claude requiert la présence des autres pour faire peuple et se réaliser. Sa quête de l'authenticité du peuple se réalise au carnaval. Ces deux personnages se découvrent au carnaval : l'une de manière individuelle et l'autre dans un collectif.

Le carnaval rituel d'inversion propre au carnaval permet la réalisation de soi, l'une se découvre reine et l'autre s'abaisse. La problématique de réalisation de soi demeure un paradigme essentiel dans l'œuvre d'Earl Lovelace. Carnaval : « The meeting place », rencontre avec soi par la décompression, la jouissance et la puissance que confère le carnaval. Ces personnages romanesques, représentatifs de personnes réelles se retrouvent dans une dynamique d'expression d'eux-mêmes comme le souligne Antonio Benitez-Rojo : *“the carnival (or any other equivalent festival) is the one that best expresses the strategies that the people of the Caribbean have for speaking at once of themselves and their relation with the world, with history, with tradition, with nature, with God”*²⁹⁴.

Ici, les procédés de carnavalisation n'interviennent pas. L'auteur s'attèle à montrer ce que le carnaval réalise. Au-delà de la catharsis du carnaval, il y a des individus qui se cherchent et se réalisent par le carnaval. Les personnages permettent de mettre à jour la réalité culturelle majeure de Trinidad : le carnaval. Le carnaval comme fondement culturel de Trinidad repose sur un intense désir d'identification que Claude vit, de reconnaissance que Florence porte, mais surtout exprime un sentiment identitaire d'appartenance à une histoire commune que les deux personnages manifestent par leur participation. Ils attestent aussi du carnaval comme célébration de la liberté. Quand ils ressentent cette liberté, ils peuvent enfin atteindre le stade supérieur de la conscience de soi. Cette section s'axe principalement autour du questionnement suivant : comment le romancier procède-t-il pour mettre en œuvre cette réalisation de soi au carnaval ? Cette question guidera l'analyse ainsi que les suivantes : quelle réalité du carnaval les personnages dévoilent-ils ? Vivre pleinement le carnaval est-il un gage de la réalisation

²⁹³ Maica Gugolati, “Pretty Mas’: Visuality and Performance in Trinidad and Tobago’s contemporary carnival, West Indies”, *Social Anthropology and ethnology*, EHESS, 2018, p.26.

²⁹⁴ ANTONIO BENITEZ-ROJO, “Caribbean Culture: A Carnavalesque Approach” in A. James Arnold, *A History of Literature in the Caribbean: Volume 3: Cross-Cultural Studies*, John Benjamins Publishing Company, 15 August 1997 - 398 pages.

de soi ? Le rôle d’embrayeur du carnaval est-il effectif pour une réalisation de soi à long terme? L’analyse s’opère en deux étapes et coïncide aux personnages évoluant dans une célébration du carnaval de rue singulière. Florence de Salt se découvre reine.

3.1. FLORENCE SE DECOUVRE REINE GRACE AU CARNAVAL

Le carnaval auquel participe Florence se nomme le ‘Pretty Carnival’ du Lundi et Mardi Gras avec ses parades en costumes d’apparat. L’esthétique visuelle prévaut dans ce type de carnaval. Un comité organise et un jury régent ces défilés. Les bandes carnavalesques emploient des procédés commerciaux pour attirer une classe moyenne avide de ce type d’amusement, en fournissant, non seulement les costumes, la musique, mais aussi l’approvisionnement en boire et en manger, et la sécurité par-dessus tout. Le ‘Pretty Carnival’ est un pur produit de consommation. Florence et ses amis sont attirés pour un groupe : ‘Back to Africa’. Là, Florence vit une relation fantastique avec un costume de Cléopâtre. Elle se découvre au carnaval. Qu’apporte le carnaval au personnage de Florence ? La réponse à cette question s’effectue d’abord par une appréhension du personnage de Florence, puis le costume de carnaval de Cléopâtre comme facteur de la ré-africanisation temporaire du carnaval de Trinidad et se conclut par la réalisation de soi de la jeune femme.

3.1.1. Le personnage de Florence

Le lecteur assiste à l’évolution de Florence : personnage secondaire de *Salt*, sous le regard fasciné de son neveu. Le jeune narrateur de ce roman dévoile une femme fragile à la beauté noire exceptionnelle. Chef d’entreprise, sans enfant, elle jouit d’une certaine liberté. Elle aime s’amuser avec ses amis, ce qui lui permet d’agir en fonction de ses aspirations. Sa position marginale de femme d’affaire célibataire déclenche souvent des situations burlesques. Son étrange beauté attire les hommes qui s’en détournent une fois qu’ils reconnaissent son parler. Pendant treize ans, elle attend l’homme de sa vie tous les week-ends assise sous la véranda de sa sœur, endimanchée et enduite d’huiles et de parfums aphrodisiaques, elle provoque un défilé de mâles de tous âges et de toutes catégories. Elle suscite l’incompréhension des hommes. Ses relations avec les hommes se révèlent chaotiques. Florence apparaît distante et solitaire et un peu égoïste, car très centrée sur elle-même. Elle reste cependant ouverte aux autres, et cherche à établir des relations agréables et harmonieuses. Elle défend Bango contre le dénigrement de sa

sœur qui le juge trop imposant et arriéré. Par son émancipation, elle préfigure l'avant-garde féministe. Sa posture féministe est non assumée.

Pour son neveu, la réalisation de soi est synonyme d'ascension hiérarchique et de réussite financière et matérielle que sa tante Florence a atteintes. À la fin du roman, la focalisation est comme internalisée par le regard intérieur de Florence. Elle entreprend un bilan de sa vie à la fin du roman. Elle se rend compte que le carnaval lui a permis de se réaliser, un temps, et que son attente du compagnon idéal a compromis ses chances de se découvrir réellement.

Si Florence prend son destin en main en fuyant sa campagne et un mariage précoce, une fois à Port of Spain elle se laisse guider par son destin. Sa rencontre avec une coiffeuse l'incite à monter son salon de coiffure où elle tresse pour répondre à l'opportunité impulsée par le Black Power. Puis, son amie l'invite à participer au carnaval. Sa vie prend tout son sens au carnaval. Elle s'approprie cette expression trinitadienne: 'to play yuhself', pour célébrer son moi. Elle se découvre reine. Le carnaval lui permet d'exprimer sa personnalité.

3.1.2. Quand un costume vous révèle aux yeux des autres et vous ouvre à vous-même

Le costume de Cléopâtre se révèle à Florence. Ce costume la valorise, lui permet d'atteindre un succès inespéré, et de développer sa confiance en soi. Elle affiche sa fierté de femme noire.

That year, with the encouragement of Bernice and her friend Valerie and her boyfriend Roger, she played mas' with George Bailey's band, Egypt. She really didn't have the money, but when she see the Cleopatra costume the pores of her skin raised. She see: herself. And when she hold the cloth of the costume up to her body, Valerie look at her and say, Yes; that' is you. That is you. (Salt, 248)

Elle se sent en parfaite symbiose avec le costume de Cléopâtre, reine d'Égypte légendaire renommée pour sa beauté exceptionnelle²⁹⁵. Contrairement à Aldrick la possession du masque dure lors du port, le costume de Florence agit comme le masque,

²⁹⁵ On dispose de très peu d'informations historiques sur le physique la pharaonne Cléopâtre. Et les recherches d'historiens s'appuyant sur les pièces de monnaies à son effigie, statues et textes antiques sont contradictoires.

mais à vie. La possession continue bien au-delà du carnaval. La vue seule suffit pour capter sa porteuse.

Les tenues vestimentaires des groupes de carnaval, comme celui de Cléopâtre, donnent lieu à une recherche esthétique approfondie. Ces costumes peuvent-être très onéreux. Le rendu visuel doit être fabuleux, le plus souvent rehaussé de tissus de couleur, agrémenté de plumes, de paillettes, de strass et de perles. Diverses sections avec des costumes de différentes tailles et formes, et aux chorégraphies élaborées composent les groupes de carnaval²⁹⁶. La reine et/ou le roi du groupe porte le costume le plus beau et le plus sophistiqué. Ils sont l'œuvre de professionnel du spectacle, tels que Perter Minshall et Bailey – mentionné dans le roman. Le costume de Florence fait d'elle la reine du groupe, 'the queen of the band'. Son costume ne comporte pas d'élément descriptif approfondi dans le roman : « *she had felt naked with her short skirt, (...) her hair cut short and ringed with coloured beads and a tiara of gold,* » (IJM, 96). La présence de cette couronne n'implique pas d'acte de découronnement et de couronnement carnavalesque pour rire, au contraire elle sacre la beauté noire réhabilitée. Si acte de découronnement il y a, il serait plus conçu comme un détronement des valeurs eurocentriques au profit d'une intronisation des valeurs africaines. De plus, le déficit d'information active l'imagination du lecteur pour se représenter un costume haut en couleur, scintillant avec des strass et paillettes, et laissant voir la beauté du corps. Ce dénuement dans le carnaval de Trinidad a longtemps choqué les bonnes mœurs, car il était l'apanage du bas peuple : 'Jamette carnival', jugé en-dessous du diamètre de respectabilité.

Florence ne participe pas aux manifestations du Black Power de Trinidad (1968-1970), cependant, elle se retrouve dans l'imagerie véhiculée par ce mouvement : « *When I get up from the chair and look in the mirror I see my own real face looking back at me, and for a moment it frightened me: That is me? 'That is me?'* » (IJM, 247). Le costume de Cléopâtre, reine d'Égypte, témoigne du retour à l'Afrique initié par le Black Power, qui proclame 'Black is beautiful'. « *Each carnival can be seen as a repertoire of expressions whose deeper symbolic meanings derive from certain conditions in its*

²⁹⁶ Le carnaval de Trinidad est très compétitif et donne une impression d'obsession pour la hiérarchie. Un jury classe les groupes selon divers critères de performances. Les meilleurs groupes remportent les prix. Peter Minshall, le 'masman' (créateur costume) reste le maître des groupes de carnaval par la qualité de son travail de designer et pour un rendu visuel toujours très impressionnant, époustoufflant et fabuleux.

anchoring culture»²⁹⁷. L’ancrage culturel dont parle Piers Armstrong, dans le roman apparaît en tant qu’africanisation du carnaval de Trinidad comme fait historique et comme processus évènementiel de ré-africanisation. L’africanisation²⁹⁸ du carnaval de Trinidad a commencé bien avant l’Émancipation de 1838. Les esclavagisés imitent le carnaval de leurs maîtres et pratiquent le stickfighting – jeu de bâton. Avec la prise en main du carnaval par les autorités, dès la fin du 19e siècle, l’organisation des parades des jours gras invite les groupes à représenter les armées romaines, britanniques, la conquête de l’Amérique. Les valeurs de l’eurocentrisme s’affichent comme la référence, le modèle, à suivre et par conséquent le rejet de l’Afrique et de ses valeurs s’accélère. Dans les années 60 et 70, le Black Power et le mouvement Rastafari impulsent une reconsidération de l’Afrique. De plus, le film Cléopâtre de 1963 entretient une fascination pour la grandeur de l’Afrique et a pu influencer le choix des thèmes des bandes du carnaval. Le ‘mas designer’ du groupe de Florence, George Bailey²⁹⁹ marque sa volonté d’un ancrage culturel avec le thème ‘Back to Africa’, (Salt, 96). Le costume de Cléopâtre affirme une exhibition de la beauté noire et une mise en scène de l’identité noire.

3.1.3. La découverte de soi au carnaval peut-elle être permanente ?

Par deux fois, la scène du carnaval de Florence revient : la première racontée par le narrateur et la seconde présente une scène d’introspection. Ces souvenirs reprennent vie près de trente ans plus tard, après la première participation de Florence au carnaval. Elle se rend compte que le carnaval lui a donné de l’assurance et éveillé sa conscience. Le carnaval l’érige au statut de beauté noire fatale et intouchable. Il y a une certaine fatalité chez elle, comme Cléopâtre elle séduit les hommes par sa beauté, mais ne peut entretenir de relations durables avec les hommes. Dans sa quête de réalisation de soi,

²⁹⁷ Piers Armstrong, « Bahian carnival and social carnivalesque in trans-Atlantic context », *Social Identities*, vol. 16 / 4, juillet 2010, p. 447-469.

²⁹⁸ Comparativement, l’africanisation du carnaval de Bahia du Brésil ne s’effectue qu’au début des années 70 par une mise en scène ritualisée du carnaval amenée par le groupe Ilê Ifê principalement.

²⁹⁹ George Bailey (1935–1970) est un mas designer (créateur de costume) et dirigeant de groupe très populaire à Trinidad. En 1957, jeune homme, il gagne le premier prix des groupes carnavalesques, avec son thème ; ‘Back to Africa’. À ce moment charnière pour le carnaval et pour le pays : « Bailey changed popular perceptions of Africa, history, and Carnival itself.” En effet, E. Williams et son parti le PNM gagne les élections de 1956. Lorsque l’organisation du Carnaval de l’époque refuse la couronne à une jeune fille jugée trop noire, le Premier Ministre intervient pour lui rendre son prix et prendre en main le carnaval par la création d’un comité. Bailey se démarque de l’ancienne organisation pour son choix de thème et son talent est récompensé. En 1969 dans le sillage du Black Power, il continue à montrer la magnificence de l’Afrique avec *Bright Africa*, dans Dylan Kerrigan and Nicholas Laughlin, ‘George Bailey: the monarch’ *Caribbean Beat Magazine*, Issue 65 (January/February 2004), <https://www.caribbean-beat.com/issue-65/monarch#axzz7446u2L4C>

elle cherche à valoriser certains traits de sa personnalité, au risque de frôler le ridicule. Elle cultive sa beauté de manière surprenante. Elle se bronze pour rechercher le teint parfait de sa peau : « *She would go on the beach with suntan lotion and stretch out on a towel in the sun. Who ever hear of Blackpeople tanning? Blackpeople place is in the shade, but she lay there till her skin glowed purple, people watching her with amazement* », (Salt, 98-9). Au début, le regard externe lui est nécessaire pour construire sa personnalité : « *She felt people's eyes on her and she kept her head straight and her eyes down looking. It was only when she looked up, looked again at the spectators, that she saw in their eyes their admiration, their acknowledgement and, their granting of a right that she had claimed by the display of herself. (Salt, 99)* ». Ce regard approbateur d'autrui a un impact décisif sur la manière dont Florence se perçoit et construit sa personne. Après, elle fait fi du regard extérieur, seule compte sa propre perception d'elle-même. Un autre personnage subit la même ascension grâce au carnaval. Cleotilda tient à son statut de reine même si elle n'a été que la seconde dauphine de l'élection de la reine du carnaval (DCD, 13). Le carnaval carrefour des rencontres renforce le sentiment de dignité qui se transforme en dédain chez Florence.

Toutefois, Florence recherche toujours cet équilibre. « *You know what I really want to learn? I want 'to learn how to be me, how to be myself. I don't know a damn thing. Like I miss something, or something miss me.* », (IJM, 100-1), dit-elle à Alford George. Sa posture de reine du carnaval maintenue dans le quotidien l'éloigne des autres, des hommes surtout. Son obsession pour la quête de l'homme de sa vie l'inhibe et la met dans des situations ubuesques. Son travail d'introspection, effectué après neuf années de relations insatisfaites avec Alford, l'amènera à revoir ses convictions. Sur le plan narratif, ce regard intérieur est marqué par le changement de pronom personnel sujet de 'she' à 'I' (IJM, 247). Le carnaval propose, certes, des pistes pour la réalisation de soi et de satisfactions, cependant, il faut des réajustements dans le quotidien, ce que Florence n'a pas su faire. Trop obnubilée par l'entretien de sa beauté exceptionnelle et par le sentiment de satisfaction que lui procurait celle-ci, elle a développé une hypertrophie du moi incompatible avec le monde dans lequel elle vit.

Le narrateur dresse un portrait de Florence, femme émancipée qui se découvre au carnaval. Le costume de Cléopâtre l'a choisi et la possède comme un masque rituel. Ce costume véhicule l'imagerie d'une africanité retrouvée et assumée, initiée par les

manifestations du Black Power de Trinidad. Son introspection l'amène à réaliser qu'en dépit de son costume de Cléopâtre, elle n'a pas pu trouver la pleine satisfaction de la réalisation de soi annihilée par la quête du compagnon de vie idéal et par son hautaineté.

3.2. LE JOUVAY MORNING DE CLAUDE : TRACE DU CARNAVAL ANCIEN A LA FIGURATION DEMOCRATIQUE

Florence participe au 'Pretty Carnival' avec ses costumes d'apparat et ses parades du Lundi et du Mardi gras. Claude, lui aussi a participé au 'pretty Carnival', mais préfère la parade du 'Jouvay Morning'³⁰⁰ du Lundi gras au matin. Ce rendez-vous majeur du carnaval, Jouvay débute officiellement les parades du carnaval de Trinidad. Jouvay : *"penetrate the official Carnival and transform it into a stage for the affirmation of freedom and the expression of the triumphing human spirit in a street theatre of song, dance, speech, sound, and movement"*, (GRD, 38). Ce moment de catharsis absolue caractérisé par une totale désinhibition procure un sentiment de liberté absolue. Il commence avant l'aube et atteint son apogée au lever du soleil. Sans costume, sans fioriture, en pyjama ou habit ordinaire, c'est le carnaval populaire auquel tout le monde peut se joindre. Le personnage de Claude respecte cette tradition: *«it was Jouvay morning first day of carnival. He put on his Jouvay clothes, old pants, old T-shirt, his sneakers still caked with mud from last carnival, put a rag in his pocket to wipe his glasses, and he was ready"*, (IJM, 340). Jouvay Morning est considéré comme une continuité du 'Jamette Carnival', le carnaval des pauvres. Jamette, déformation linguistique de mot français 'diamètre', indique le seuil de respectabilité. Les colons français célébraient le carnaval en imitant les esclaves des champs. Les esclaves en firent de même et appelaient cette célébration carnavalesque 'kan boulé'³⁰¹ qui perdura jusqu'à l'émeute de 1881. Les colons aussi bien français que britanniques n'eurent de cesse de déplorer les 'basses mœurs' associées à ce carnaval par l'expression péjorative de 'Jamette Carnival'. Les participantes étaient appelées 'Jamette women'³⁰². Ce terme est aussi attribué aux danseuses de 'wine'³⁰³. Ainsi Jouvay conserve cette caractéristique

³⁰⁰ Jouvay mot d'origine créole à base lexicale française – jou ouvè – pour désigner l'aube. La graphie de ce mot varie: jouvè, jouvert, j'Ouvert. Il se prononce [jouvay] et Earl Lovelace a choisi la graphie simplifiée qui ne garde pas la trace de l'origine.

³⁰¹ L'orthographe de cette expression n'est pas stable. Il provient du français 'canne brûlé', et peut être orthographié 'canboulé', 'canboulay', 'camboulay'

³⁰² Par extension d'usage, dans le quotidien ce terme caractérise toute femme jugée vulgaire.

³⁰³ Wine ou wining, les deux désignent la même danse érotique.

de carnaval du peuple. Avec Claude, le personnage focalisateur, le lecteur plonge au cœur du carnaval³⁰⁴ où Claude se réalise enfin. En quoi la représentation de Jouvay est-elle emblématique de la réalisation de soi par une communion démocratique? Dans ce contexte nous formulons les questions suivantes qui serviront de trame à notre analyse : la danse du wine peut-elle être un élément contestataire ? Quelles significations portent les rituels présents à Jouvay ? Comment le Jouvay Morning de Claude acquiert-il une dimension politique ?

3.2.1. Le 'wine', élément subversif du carnaval de Claude

Claude a vécu un Jouvay Morning mémorable où il appréhende la dimension de communion du carnaval dans un groupe informel.

They start to walk. It was seven of them. They meet up with three fellars and a woman, one fella beating a du-dup, the next fella beating a brake-drum iron and the woman blowing a whistle. (...) Out of nowhere a fella beating a piece of iron and join them. So now they have a band. They swing down St Vincent Street. People sitting on the pavement, some resting, some sleeping some waiting for their band. Among them is a short stumps of woman, her curvaceous body painted yellow and white, a bucket of yellow mud at her feet." (IJM, 243-4)

Claude se sent piégé dans un modèle de société de consommation et d'élitisme où il ne se réalise pas. Son engagement politique ne lui donne pas de satisfaction. Jouvay Morning avec son caractère de permissivité et de total relâchement lui permet de se libérer des contraintes sociétales. Il expérimente la contre-culture de type révolutionnaire, nature même du carnaval, introduite par la danse dans le roman *Is Just a Movie*. La danse du 'Wine, bien que spectaculaire, pose aussi un problème d'éthique au carnaval de Trinidad. Cette danse, aux mouvements de rotation du bassin, imite l'acte sexuel, et est aussi considérée comme danse de fertilité, principalement exécutée par les femmes. C'est d'ailleurs une femme qui exécute cette danse au carnaval de Claude :

the little woman assumed a half-stooping calisthenics position, cocked the promontory of her bottom in the direction in which the band was heading, turned

³⁰⁴ Florence est fière de son costume de carnaval, mais dans le roman elle ne parade pas au carnaval.

her head sideways as if to look back at her bottom, put her hands up like somebody ask her to surrender and start to wine, and, still wining, she slipped herself between Claude and Arlene, hold them round their waist, and take them with her to the front of the band. (IJM, 244)”.

Plus loin dans le récit, la description du ‘wine’ devient plus précise:

with a new energetic beat as when a new stickfighter enters the ring, whistles start to blow and the iron start to ring, with a fresh joyful, exalting rhythm. One woman, calm as a priestess, straightened her legs, pushed out her bottom, bend forward, her hands down, like she going to touch her ankles and she lift up from that position, looking back behind her delighting in the contour of the bottom attached to her body, and with that admiring look, as if to celebrate its presence, she stepped off into the Jouvay morning dance. (IJM, 340)

Cette performance érotique alimente continuellement les débats sociétaux, car jugée vulgaire, immorale et obscène. De nos jours, cette chorégraphie se retrouve à Jouvay bien sûr, mais aussi à toutes les festivités carnavalesques et à tous les moments festifs de la Caraïbe et au-delà. Mieux acceptée dans la société trinitadienne actuelle, elle s’accompagne presque toujours de l’expression ‘behave bad’ qu’elle soit connotée positivement ou négativement. Dans *A Movie*, le narrateur et Claude la considèrent comme intégrée au carnaval. Pour eux, la présence de ces femmes et leurs wines leur permet de vivre plus intensément le carnaval, d’ailleurs Claude affirme que c’est son meilleur carnaval.

Signe de libération sexuelle, le wining concrétise l’objectivation de l’émancipation des femmes³⁰⁵ protestant contre la société puritaine et patriarcale. Cependant, la posture féministe dénonce la dégradation des femmes et leur exposition impudique, car pour elle, cette danse relève du système patriarcal. Les femmes Jamettes subissent les moqueries et les dénigrements des calypsoniens et pourtant elles dansent sur cette même musique, le plus souvent à la demande expresse du chanteur. Quel que soit le regard porté sur ces femmes, elles sont le centre de l’attention publique. Leur comportement ludique et spontané apaise leurs tensions et leurs frustrations sociales inhérentes à leur

³⁰⁵ Les données sociologiques sur la présence des femmes au carnaval de Trinidad révèlent qu’elles sont de plus en plus nombreuses à prendre part au carnaval. En sécurité dans le ‘Pretty Carnival’, elles représentent 70% des carnavaliers, provenant de la classe moyenne majoritaire. Elles peuvent assumer le coût du costume qui coûte environ 2 500 US\$. Les femmes bandleaders et mas designers sont peu nombreuses. Les pionnières, comme Lit Hart, œuvrent en tandem avec des hommes. La jeune génération de bandleaders et mas designers dirigent des groupes de moindre importance, surtout dans les carnivals de la diaspora.

quotidien. Sur le plan littéraire, le wine met l'emphase sur le corps : principal élément du réalisme grotesque de Bakhtine.

Le caractère perturbant du wine dénote une conception du corps féminin comme un lieu conflictuel. Le contrôle du corps féminin : territoire de la pureté, porte un enjeu majeur de conquête, de soumission et de préservation idéologique. Ainsi, le sexe ne s'expose pas en public sinon sous forme d'œuvre d'art et encore moins l'acte sexuel qui relève du domaine des plus intimes que le sexe lui-même. Le sexe menace l'ordre public. Et pourtant, ces femmes ne semblent pas porter atteinte à l'ordre public. La période carnavalesque n'entre pas dans cette topologie, puisqu'elle est déjà un trouble, un renversement du quotidien, même si le contrôle demeure. Cette représentation du corps féminin à travers le wine montre la surenchère sexuelle au carnaval.

3.2.2. Le rituel de boue de Jouvay

Puis, Claude expérimente l'inversion de Jouvay, le lieu où le carnaval prend tout son sens de monde à l'envers. La nuit : symbole de sommeil, et de calme, s'éveille à Jouvay dans un chaos et ouvre la voie vers un autre monde irrationnel d'où surgissent les Jab³⁰⁶ jabs, personnages mystérieux, sans masque, sans costume, mais revêtus de boue à la symbolique mystérieuse. Avec eux, Jouvay revêt l'étrangeté, l'hors-norme du chaos. Il présente une autre face de la réalité et de la vie, et transporte dans un ailleurs certes spirituel, mais obscur. Earl Lovelace associe Jouvay à la fête de l'Émancipation : «*Jouvay became Emancipation. (...), but asserting the dawning of a New Day for those previously enslaved in the island. Jour ouvert, J'ouvert, Jouvay!* », (GRD, 38). En tenant compte de l'affirmation du romancier, la sortie du devant jour du Lundi gras témoigne d'une ritualisation des esclaves et plus tard des affranchis affirmant leur humanité en passant de la nuit au jour, du noir à la lumière. Ainsi, Jouvay porte les traces de confrontation avec le pouvoir dominant aussi bien politique que religieux : «*a sense of threat and violence, ritualized in masquerades* », (GRD, 38). Les diables, proscrits par l'idéologie chrétienne, envahissent librement les rues le Lundi gras au matin. La parade de Jouvay Morning célèbre un rite de passage de l'obscurité à la lumière :

³⁰⁶ Graphie phonétique de diable.

Avant les premières lueurs du jour, une foule de ‘Jab-Jabs’, nom des carnavaliers de Jouvé Morning, investit les rues, parée de poudre de couleurs, s’aspergeant de ‘mud’, chantant, dansant et se déhanchant au rythme du calypso, du soca, du steelpan et de tous autres instruments pouvant produire un son.³⁰⁷

Cette célébration a gardé les traces de son africanisation. Elle est conquête de territoire et affirmation d’existence par la célébration du grotesque et du macabre, véhiculé par le rituel de boue.

Le rituel de s’enduire de boue au carnaval et sa représentation au carnaval de Claude dans le roman interroge sur sa signification. Généralement la boue répugne. Elle figure la laideur, l’impureté et la déchéance. Dans le Nouveau Testament, elle symbolise la purification et la guérison³⁰⁸. Un personnage féminin et Claude officient une véritable ablution sacrée: “*dipped into the bucket of mud and began to anoint him*”, (IJM, 245), «*He dipped into a bucket of mud and he plastered her body and he anointed her face and hands and he did the same to the two women who had come with her*”, (IJM, 340). L’attitude de ces personnages se rapproche de celle d’un maître de cérémonie officiant lors d’un acte sacré. Le lexique renforce cette impression : ‘*anoint(ed)*’ (oint) et ‘*ceremony*’. Ce rituel carnavalesque rappelle certains rituels africains,³⁰⁹ notamment le culte bwiti et vaudou³¹⁰, et autres religions syncrétiques d’origine africaine. Serait-ce une réminiscence des religions africaines ? Les pratiques religieuses africaines ont été prohibées pendant et après la période d’esclavagisation.

Les populations originaires d’Afrique transférées dans le Nouveau Monde emportaient dans leur mémoire des supports essentiels : le souvenir des dieux, des mythes, des rites, des rythmes, des contes, des légendes, des proverbes, des chants, des danses, des sculptures, vecteurs fondamentaux de leur pensée religieuse et qui trouvèrent dans des repères profanes, dont celui carnavalesque, un lieu de survivance.³¹¹

³⁰⁷ Lina MARIE-SAINTE, Expo Carnaval de Trinidad 03 mars 2021, GRISM.

³⁰⁸ Dans la bible, (Jean 9, 5), Jésus guérit un aveugle avec de la boue.

³⁰⁹ Les peuples africains le long des fleuves ont pour coutume de s’enduire de boue, ou de terre lors des pratiques rituelles. *Les génies de l’eau et leur culte au Congo-Brazzaville: recueil de chants Punu*, Tervuren, Musée royal de l’Afrique centrale, 2014 et FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane et AGIER, Michel, *Mascarades et carnavaux: exposition*.

³¹⁰ Murielle Mignon, ‘Haïti : le pèlerinage vaudou de la Plaine du Nord’ in *GEO*, <https://photo.geo.fr/haiti-le-pelerinage-vaudou-de-la-plaine-du-nord-40248#l-ablution-fait-partie-integrante-de-la-ceremonie-vaudou-haiti-71b69>, consultation 11 septembre 2021

³¹¹ Pradel Lucie, « Patrimoine partagé et carnaval caribéen. », *Ethnologies* n°34, 2012, p.263.

L'impératif de tout être humain de faire vivre sa culture trouve toujours à l'exprimer, même de façon déguisée³¹². Cet acte métaphorique connote la purification et la renaissance du carnaval. Pour Claude, il symbolise la régénération ; son groupe se reforme lors du dernier carnaval du roman, porteur d'espoir et de communion de tout un peuple. Cependant, pour se réaliser, Claude a besoin des autres pour faire peuple, il a besoin de la conscience communautaire et d'appartenance de Jouvay.

3.2.3. Jouvay Morning, un symbole démocratique ?

Claude effectue un autre rite de passage à Jouvay : du monde rationnel au monde de chaos. La nuit, synonyme de petite mort, symbolise pour Claude son enfermement dans le monde rationnel de ses études, de son métier et de son quotidien. La nuit de Jouvay l'amène aussi au petit matin de son éveil spirituel du chaos comme une assomption de sa vraie identité retrouvée. Quand enfin Claude se désinhibe au carnaval: « *Claude take off his shirt and tie it round his head* », (IJM, 245) , il éprouve un immense ravissement, il s'épanouit :

And for Claude that was his best Carnival. He drink rum. He dance, he jump up. He wine, he beat iron, he hug up woman, woman hug him. It was the greatest time. And when the sun come up he see in the eyes of the people on the roadside looking on at him the magnificence of this ordinary raggedy bunch daubed with mud, knitted by this love and community and peace, the feeling inside him so holy it raised in him again the sense of people, their beauty. By the time the morning was over, Claude felt touched by everybody in the band. He was ready to go again.

And he saw that this was what would save him, this little Carnival Jouvay band. All the grandiose dreams he had about the future were collapsed into this little band. (IJM, 244/245)

Son interaction avec le peuple apporte à Claude enfin de l'épanouissement et un sentiment de la réalisation de soi. Le groupe de Jouvay de Claude rassemble des inconnus au statut social différent pour célébrer. Cette absence de hiérarchie et de mercantilisme permet à Claude de se réaliser. Jouvay apparaît comme une expression symbolique de la démocratie. Le groupe, organisé par la spontanéité, communique et communique un sentiment d'unité, une impression de faire peuple. Pour Claude, le carnaval célèbre enfin la liberté. Ce sentiment de plénitude éprouvé lors de Jouvay

³¹² De nos jours dans ce rituel de boue, marque d'une africanisation du carnaval de Trinidad, la boue est remplacée par des poudres de couleur. Ainsi Jouvay prend des aspects de fête des couleurs : Holi, de l'Inde. Toutefois les couleurs dominantes de ces deux célébrations diffèrent, bleu ciel et blanc pour Jouvay, orange pour Holi. Cette évolution caractérise un processus de créolisation.

provient de sa quête pour se rapprocher du peuple dont il se sent éloigné depuis son enfance :

to make himself worthy of fellars in Cascadu, his ambition to be accepted into their world, to have the right to stand with them by the street corner, or feel possessed of the authority to enter the steelband, barebacked with his jersey tie across his forehead in the line of men beating iron. (IJM,235).

Pendant des années, il recherche cette sensation dont il avait rêvé, et qu'il a enfin vécue lors de son premier Jouvay, mais les membres du groupe ne se présentent pas au rendez-vous les années suivantes. Cependant, il continue d'espérer. Son espoir se matérialise dans son caddie de seaux de boue et d'instruments de musique, signe d'espoir, mais surtout de reproche aux anciens participants de manquer à leur parole. La parole donnée : fondamentale pour Claude, garantit l'authenticité et la véracité. Pensant que la politique le rapprocherait du peuple, il s'engage au Hard Wuck party. Son engagement ne dure pas longtemps. Déçu par la stratégie politique du parti, il démissionne.

Au dernier carnaval (du roman), le groupe de Jouvay de Claude se forme à nouveau. À son arrivée, la femme trapue demande : « *Where the people ?* », (IJM, 340), auquel Claude et les autres du groupe répondent : « *We are the people.* ». Dans cette question et cette réponse, la polysémie de 'people' connote politiquement ces propos. Cette simple question prend une tournure politique. Implicitement, le romancier amène à comprendre que le peuple se (re)trouve au carnaval et non pas autour des basses manœuvres politiciennes, puisqu'il soutient que le carnaval est le lieu de rencontre et de réalisation individuelle et collective. La permissivité du carnaval contient un axiome politique : le principe de liberté. Le Jouvay Morning de Claude corrobore ce potentiel de libération politique du carnaval affirmé par Bakhtine. Celui-ci perçoit « l'esprit universel » du carnaval comme libérateur en ce qu'il embrasse « tout le peuple ». Toutefois, ce pouvoir reste illusoire, car il n'est pas doté de véritable pouvoir décisionnel.

Le romancier a choisi de mettre en scène le carnaval de Jouvay Morning : loin d'être un simple amusement, il se révèle comme expérience politique hautement symbolique, grâce à la subversion du carnaval par le wine et le rituel de boue. Le wining posture érotique des femmes Jamettes anime le Jouvay du groupe de Claude. Cette danse renverse les mœurs établies par le pouvoir dominant. La boue, élément contestataire, inscrit Jouvay dans une ritualisation. Les jab jabs passent de la nuit à la lumière, comme

Claude qui trouve enfin le peuple, son peuple. Il ressent enfin ce sentiment d'appartenance et de communion. Jouvay garde la trace des carnivals anciens : le sens communautaire et la défiance des institutions. Jouvay joue aussi sur l'illusion démocratique, le peuple participe sans barrière sociale et fait entendre sa voix. Le romancier montre la réalisation culturelle du peuple trinitadien. Le peuple par des voies détournées s'exprime, même si la signification des traditions de Jouvay a été perdue. La fugacité de l'effet cathartique du carnaval qui permet à Claude de se réaliser montre la fragilité de cette réalisation. De plus, Claude ne peut se réaliser seul, il a besoin des autres pour partager. Le carnaval demeure un moment existentiel particulier au pouvoir de sublimation et subversion.

Conclusion réalisation de soi

L'inversion propice au carnaval permet à Florence de s'identifier à une reine de beauté. Elle cultive ce statut dans son quotidien. Elle se retrouve aliénée. À la fin du roman, l'héroïne réévalue son parcours depuis cette étape décisive. Le point de vue change du regard externe du narrateur à celui du regard interne de l'introspection. Claude vit intensément deux Jouvay Morning où il se désinhibe et vit un moment cathartique avec d'autres membres de son groupe informel. Il vit l'illusion démocratique du carnaval par la présence de carnavaliers d'origine sociale différente. Toutefois, ce sentiment de plénitude s'avère difficilement transposable dans son quotidien, car il a besoin des autres pour se réaliser. D'après la citation suivante de Malslow, ces personnages semblent effectivement avoir atteint la phase de réalisation de soi :

L'épanouissement de la personne représente la puissance de l'être humain psychologiquement adulte, capable d'exprimer totalement l'ensemble de ses intérêts, à se servir de toutes ses aptitudes, de la façon qui lui est propre, dans le but de se réaliser intérieurement et non pas pour afficher extérieurement ses accomplissements en tant que tels. ³¹³

Florence et Claude jouissent d'un moment intense de liberté grâce au mode de renversement inhérent au carnaval. Cet effet soupape du carnaval leur permet de mieux appréhender la vie de tous les jours. Ainsi, le romancier prend position pour un carnaval non pas comme simple produit de consommation, mais pour un carnaval qui permet à l'être caribéen de se réaliser.

³¹³ Abraham H. Maslow, *Vers une psychologie de l'être*, Paris, Fayard, 2015, p.3.

Earl Lovelace campe le personnage de Florence au ‘Pretty carnival’. Les regards sur Florence rappellent la dimension esthétique de ce carnaval et son caractère excluant, car compétitif. Le choix du costume de Cléopâtre dans le groupe ‘Back to Africa’ place le personnage de Florence dans la temporalité de la ré-africanisation du Carnaval de Trinidad impulsé par le Black Power. Alors que Jouvay avec sa sortie de nuit des Jab Jabs et son rituel de boue donne l’illusion des carnivals anciens, par son défi aux autorités et les traces de son africanisation. En campant ces deux personnages dans un carnaval qui affiche son africanisation, Earl Lovelace non seulement montre la capacité de réinvention et de transformation du carnaval, mais aussi un certain parti-pris.

Cependant, la narration du carnaval frustre le lecteur, il s’attend à un traitement plus conséquent des parades du carnaval de Trinidad. Le carnaval est le thème de prédilection d’Earl Lovelace. D’autres romanciers – Michael Anthony avec *The Game were Coming*, et Ismith Khan dans *Obeah Man* et *Jumbie Bird*, entre autres – ont accordé plus de place aux parades de rues dans leurs romans. Le questionnement s’impose : est-ce une volonté de l’auteur de ne pas développer cet aspect dans ses romans ; y a-t-il une frustration de l’auteur, comme le personnage d’Aldrick dans *The Dragon*, envers ses parades ; et/ou regrette-t-il la main-mise du politique sur le carnaval ? Le romancier a tout de même démontré sa capacité à représenter ce genre de scène. Il surprend le lecteur avec la spontanéité d’un défilé dans son dernier roman. Ce qui devait être un enterrement solennel se transforme en parade carnavalesque dans les rues du village de Cascadu. Tous les éléments pour un carnaval spontané se trouvent réunis : l’improvisation d’un calypso repris par la foule, la musique d’un steelband pour faire danser et la présence d’un mas designer, Peter Minshall. Cependant, le déplacement du chronotope de référence du carnaval de Trinidad inscrit cette manifestation dans le registre de la carnavalisation. Earl Lovelace privilégie plus les préparatifs du carnaval et l’expression musicale du carnaval : calypso et steelband. Ils représentent les véritables produits culturels endémiques de Trinidad et plus significatifs de l’authenticité que recherche le romancier.

4. Carnaval, lieu de rencontre des arts musicaux typiquement trinitadiens

Introduction

Un carnaval sans musique ne peut se concevoir. Les précurseurs de l'indépendance de Trinidad dans le but de se rapprocher des classes populaires établissent une trilogie culturelle : carnaval, steelband, calypso. Errol Hill rend compte de cette nécessité dans la citation suivante :

After 1956, with the coming to power of Williams's People's National Movement, we saw a change in the whole psychology of the people. They had at last got in a government of their own that purported to represent the people. They were moving toward self-government. It was necessary to establish an indigenous culture, and there was a great surge forward to find those elements of our culture that could be identified as belonging to Trinidad and Tobago. The calypso was one, the steel band was another.³¹⁴

Bien que la musique soit présente dans la vie de tous les jours, certaines musiques, par leur caractère festif participent à la désinhibition du carnaval. Le carnaval de Trinidad comme lieu de performance d'art musical s'articule autour de deux formes musicales traditionnelles et populaires : Steelband et Calypso. J. Max Weber a noté que certaines des forces qui façonnent la musique ont des origines sociales et que les instruments de musique eux-mêmes sont socialement connotés.³¹⁵ Ces deux expressions musicales construisent la fierté nationale, bien que provenant des milieux défavorisés. Elles invitent à la danse et au chant. Les steelbands, orchestres de percussions, plus ou moins larges, possèdent une large gamme musicale très variée : traditionnelle, classique et autres. Ils peuvent s'accompagner de chanteurs, calypsoniens, mais pas nécessairement. Les membres des steelbands préfèrent rivaliser sur leurs performances musicales, et montrer leur virtuosité surtout lors de la visibilité offerte par la scène de Panorama, concours national du meilleur groupe de steelband, en amont du carnaval. L'esprit de compétition hérité des duels de la kalinda³¹⁶ des jeux de bâtons, de résistance propre à ce mouvement, et la guerre des bandes imprègnent cette forme musicale. Le steelband naît de l'interdit des tambours à peau et des 'tanbou banbou'. L'intense répression policière favorise un esprit corporatif, déjà présent dans les stickfights. L'histoire du steelband s'avère mouvementée, certains, comme le personnage de Fisheye de *The*

³¹⁴ Errol Hill, *The Trinidad carnival: mandate for a national theatre*, Austin, University of Texas Press, 1972, 139 p, p.8-9.

³¹⁵ J. Max Weber cite par William R. Aho, « Steel Band Music in Trinidad and Tobago: The Creation of a People's Music », *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 8 / 1, 1987, p. 26.

³¹⁶ La kalinda est danse et chant à la fois

Dragon can't Dance, entretiennent la violence. La prise en main des autorités et le sponsoring rehaussent le statut social du steelband.

D'autres personnages des romans du corpus révèlent l'épopée du steelband. Il fallait un nom, une histoire du pionnier 'tuner', accordeur, et créateur des notes du steelpan, Earl Lovelace la raconte dans *Is just a Movie*. De nos jours, le steelband se révèle comme instrument de socialisation et d'intégration sociale, les romans proposent une représentation narrative de cet aspect du steelband. De la musique en général Aho, William R. soutient qu'elle représente une attitude mentale subjective et partagée par un ensemble d'individus qui définit les limites de leur communauté³¹⁷.

L'histoire du calypso suit un mouvement d'éloignement communautaire, pourtant, il provient directement de la kalinda. La kalinda dont le chanteur, nommé chantuelle, provoquait en duel l'adversaire de l'autre groupe en chanson. « *Calypso singing became an activity independent of stickfighting and masquerading, and the kalinda chantwell evolved into a calysonian* »³¹⁸ : le rôle du calypsonien change et s'apparente à celui du griot et du baladin. Il devient commentateur social et de fait divers. À l'art de la provocation du chantuelle s'ajoute la malice, des procédés oratoires, tels que : les métaphores, le double entendre, l'humour de la satire et la dérision de la parodie. Les duels provocateurs en chansons se transposent dans la langue de Shakespeare, dont les autorités britanniques cherchent à imposer dans la société trinitadienne du début du 20^e siècle. Ce conflit linguistique débouche sur un retour à la langue du peuple, le créole trinitadien. Les calypsoniens doivent faire face à d'autres dilemmes internes, dénoncer ou amuser. Beaucoup choisissent la dernière option, et invitent plus à la danse comme dans le prologue de *The Dragon can't Dance* :

There is dancing in the calypso. Dance! If the words mourn the death of a neighbor, the music insists that you dance; if it tells the troubles of a brother, the music says dance. Dance to the hurt! Dance! If you catching hell, dance, and the government don't care, dance! ... Dance! Dance! Dance! It is in the dancing that you ward off evil. Dancing is a chant that cuts off the power from the devil. (DCD, 5-6)

³¹⁷ Aho William R, "Steel Band Music in Trinidad and Tobago: The Creation of a People's Music", *Latin American Music Review / Revista de Música Latino americana*, vol. 8, no. 1, University of Texas Press, 1987, pp. 26–58, <https://doi.org/10.2307/948067>.

³¹⁸ Christine G.T. Ho, « Popular Culture and the Aesthetization of Politics: Hegemonic Struggle and Postcolonial Nationalism in Trinidad Carnival », *Transforming Anthropology*, vol. 9 / 1, janvier 2000, p. 3-18, p.9.

D'autres défis s'imposent au calypsonien. L'invitation à la danse du calypso est supplantée dès les années 70 par celle de la soca dans l'espace carnavalesque, car beaucoup plus incitative. Les calypsos conscients restent cantonnés aux tentes préparatoires de la compétition du calypso Monarch et à celui-ci. La question de l'intégration de la population d'origine indienne se pose aussi dans le calypso. Gordon Rohlehr soutient que : *"the East Indians brought with them their own traditions of song, dance and religion, such as Hosay, which strongly influenced the development of calypso."*³¹⁹ La variante de la soca, le Chutney, intègre un peu plus la communauté indienne dans cet art musical typiquement trinitadien.

Le romancier campe deux figures majeures du Calypso : King et Philo, tous deux calypsoniens à succès. D'autres personnages, Tannis et Constable Aguilera révèlent d'autres fonctions du calypso et du calypsonien. Ces personnages montrent l'ancrage de ce genre musical dans l'espace trinitadien.

La popularité de ces musiques typiques de Trinidad, amenées par les nationalistes trinitadiens, a permis une vitalité et une image de soi affirmées dans la population trinitadienne. Cependant de nos jours, ces musiques semblent désuètes. Sont-elles toujours signe de fierté et d'identification forte ? Comment se renouvellent-elles ? Comment Earl Lovelace, appréhende-t-il la réalité de ces formes musicales de Trinidad dans ses romans ?

4.1. CARNAVAL, LIEU DE RENCONTRE DU WELTO DU STEELBAND

*And
Ban
Ban
Cal-
iban
like to play
pan
at the Car-
nival"*
(Brathwaite 36)³²⁰

Représentation d'un welto culturel : le Steelband, son épopée dans les romans du corpus

³¹⁹ *Ibidem*, p.9.

³²⁰ Eric Doumerc, « Caliban Playing Pan: A Note on The Metamorphoses of Caliban in Edward Kamau Brathwaite's "Caliban" », *Caliban*, novembre 2014, p. 239-250.

Plus que le carnaval lui-même, de nos jours le sentiment d'identification nationale par le steelband est source de fierté nationale à Trinidad et Tobago. En effet cet instrument³²¹ de musique a vu le jour à Trinidad dans les bidonvilles de Port of Spain. En tant que romancier du réel trinidadien, Earl Lovelace ne peut manquer de représenter cette réalité dans ces romans. Le romancier manifeste un véritable enthousiasme pour le steelband, cependant aucun de ses personnages principaux ne pratique cette instrument. Les trois romans du corpus permettent de retracer l'épopée du steelband de ses débuts mouvementés avec le Père de Sonnyboy de *Is Just a Movie*, et le rappel du guide de Laventille ; les guerres des steelbands avec Fisheye de *The Dragon can't Dance* ; la fierté nationale de Bango de *Salt* ; et l'élément de cohésion sociale actuelle avec Magenta, Sonnyboy et Dorlene de *Is Just a Movie*. Depuis quelques décennies le steelband a perdu sa primauté dans les groupes carnavalesques de Trinidad, bien que la résistance s'organise. Earl Lovelace participe de cet esprit en continuant à camper des personnages³²² jouant du steelpan³²³ au carnaval. Cependant, le lieu de rencontre du steelband se multiplie : mariage et enterrement (Dorlene), investiture du PM de *A Movie*, le défilé de l'indépendance de Bango dans *Salt*. Le steelband devient de plus en plus normalisé dans le quotidien des Trinidadiens. Comment Earl Lovelace dépeint-il cette visibilité de cet instrument du welto ? Nous suivrons le personnage de Lance dans sa quête des notes du Steelband, nous nous attarderons sur l'environnement social des joueurs de steelband, le personnage de Fisheye aidera à appréhender la guerre des steelband et la dernière partie montra la cohésion sociale du steelband.

4.1.1. La quête de la note prophétique

A l'origine du steelpan, il y a des hommes qui, faute de ne pouvoir pratiquer de leur instrument traditionnel, à savoir le tambour à peau et le 'tanbou banbou' se tournent vers des éléments métalliques tels que les boîtes de biscuits, les fûts de pétrole et les bouteilles. Dès 1883, une ordonnance interdit le tambour à peau, le 'tanbou banbou' est toléré, mais l'objet de constant harcèlement par la police. Cette attitude hostile pour la suppression d'un élément culturel intensifie la lutte pour la survie de cette pratique.

³²¹ En fait il ne s'agit pas d'un instrument, mais d'un ensemble d'instruments formant un orchestre : le steelband.

³²² Le personnage de Bango joue au steelband dans *Syncopator (Salt, 46)*. Alors que pour Sonnyboy le steelband est avant tout une affaire de famille, tous participent au carnaval en jouant dans le Tokyo steelband. (IJM, 64)

³²³ Steelpan ou pan est l'instrument de musique dans un groupe de steelband

L'esprit de résistance se tourne vers l'acculturation : l'ajout d'un élément : les boîtes métalliques. Ainsi, le welto, art du masque, entre en action.

Certains hommes semblent être obnubilés par la quête des notes parfaites. Earl Lovelace, militant culturel impliqué dans l'épopée du steelband, raconte l'histoire des pionniers du steelpan par le truchement du personnage de Lance, père de Sonnyboy (IJM). Le choix du prénom Lance révèle cette posture de pionnier : anglais, ce mot désigne la lance du chevalier. En français, associé à fer de lance, il désigne un atout, une innovation majeure. Deux chapitres consécutifs de *A Movie*, consacrés à l'avènement du steelpan *Pan* et *Mammie*, relatent la quête du génie créateur qui tourne à l'obsession.

Au début, le pan ne possède pas une large gamme : « *Lance have this pan, a carbide pan, big enough to sound, big enough so it could play two notes, then three, Borborpee dorp! Bodorpee dorp!* », (IJM, 40). Le narrateur raconte la quête persistante de Lance pour les notes justes, à la suite d'un incident fâcheux. La focalisation externe par l'intermédiaire de la mère de Sonnyboy permet au narrateur de maintenir le suspense de la découverte:

One day Lance forget his pan in the train carriage. When he get back two days later he discovered from its face and sound that someone had beaten it out of shape and out of tune so that it didn't give him the usual sound when he struck it. He was ready to kill. Thanks God Lance didn't find the man who committed this brutality on his pan.

She had watched Lance come home with this bruised and wounded pan and begin to pound it to get it back into shape so he could get the lost notes of the rhythm. After days of hearing him pounding and pounding, she tell him, 'What are you doing? You're not going to get it sound the same way again, you know.' (...)

And is then before he could answer, it hit her: somewhere in pounding Lance had begun to hear a note that as yet hadn't made a sound. And what he was doing was trying to get not the note he had lost but the note behind the note, a note unsounded and sacred and surprising and potential – to get that note to sound.

Now Lance is trance. Lance is a sculptor of iron. Lance coming home early from work to work on the pan. (...) Lance build a fire and heat the pan and when the metal hot and soft he push out of the note, not the note yet, a little bump on the face of the pan, makings of the bump bigger little by little by little and then another bump, each bump, each note a sound, (...) Lance hammering again pounding and pushing the metal shaping the notes to fit on the face this pan, tightening the space or widening it, flattening it or deepening it to get to the note to correspond to the sound in his head, in his heart, in his belly and his stones, Lance envisioning a whole new world of sound, taking the music to the drum to another pitch, another plane, Lance going over the whole process again and again to get this new and audacious music out of his drum. (IJM, P40-41)

Préoccupé par son pan, Lance délaisse sa famille. Vouée à la précarité sociale, sa compagne souhaite : “(he) *didn't have no steeldrum beating in his belly, wasn't carrying no lost note in his stones.*”, (IJM, 44)

A la fin du chapitre *Pan*, le focalisateur change. Sonnyboy enfant prend le relais pour le chapitre suivant : *Mammie*. Il assimile déjà la future création à une musique pour les anges :

His father pounded and tuned the instrument they called the pan working for the day when the new notes would fly out from the nest of metal, to slip off the face of the bowl of steel and rise into fillings into flames and sound, the first steelpan notes in creation. (...) when at last his father would play the notes that he had carved on the face of the steelpan and music would fly out and angels would rejoice. (IJM, P45-6)

Le jour tant attendu arrive. La mère et le fils assistent à ce moment historique. L'histoire de la trouvaille se couple avec un hymne de louange d'une congrégation de religion syncrétique. L'insertion de l'hymne associée à la présence de Sonnyboy et de sa mère donne à cette narration un caractère de témoignage de récit véridique.

Sonnyboy see in the yard his father, sitting on a big stone underneath the mango tree and around him the congregation from the neighbourhood, all of them hushed and waiting.

He watched his father take up the pan and set it on one knee and with a stick in his hand begin beating the pan, coaxing out the notes,

pam pam pam paddam pam

Pam pam pam pam

that when he hear them is the melody of the hymn that for years had been sounding in the ears of the hill from the church of Mother Olga and Mr Trim:

*I am a warrior out in the fields,
and I can sing. And I can shout...*

And everybody waiting for the absent sound to enter the World, to enter life. And his father, hitting each note to establish its presence searching for the sequence of notes that would produce the melody of the song.

And I can

And I can

And I can tell

And I can tell it tell it tell it,

And I can tell it

and I can tell and I can

I can I can I can,

the sounds called forth from their slumber, sparkling, clear-eyed into the world:

*And I can tell it
and I can can can tell it,
And I can tell it
And I can tell it all
About...*

And everybody waiting for those notes, like a family waiting for a relative they had never seen but would recognise when she came:

*And I can tell it all about...
that Jesus died for we
When I get over yonder
In the happy paradise.
When I get over yonder the fields,*

L'insertion de cet hymne d'une part a valeur de témoignage irréfutable puisqu'il lie à la foi chrétienne qui se donne pour vérité indiscutable, et d'autre part il lie le steelband à la religion des Afro-trinidadiens, comme pour signifier un lien intangible entre cette religion et cette musique. En plus de cet hymne qui entretient ce lien, le narrateur de *Salt* aussi semble le confirmer en associant le steelband aux voix des Shangos (44) ; dans *Is Just a Movie*, le personnage de Aunt Magenta se reconnaît dans cette musique : « *she could hear the Shouters' hymns and she could hear the call of spirit* », (249). En effet les esprits semblent être à l'œuvre dans cette création, comme le masque habite le porteur, les notes du pan possèdent Lance jusqu'à ce qu'il puisse les extérioriser. Lance est le médium choisi par cette musique prophétique:

And Sonnyboy hear the notes flying out like flock of birds from the nest of the pan like a sprinkling of shillings in the air like a choir of infants reciting a prayer. He hear them, like a rush of butterflies in a swarming dance angular and precise like sharpening steel knives, soft like rain falling on the galvanizing roof, like dragonflies dipping their tails into the water of a pond, the first steelpan notes in creation. (...) After he play that tune, people lift him up off the stone into the air in when they set him down put the pan in his hand and like the congregation was waiting for this occasion, fellars pick up their own drums, some bring out pieces of iron, some dustbin covers and anything that could sound could ring and he went down the hill, everybody following, (...). And they (Sonnyboy and his mother) didn't good reach home when they hear down the hill the police siren wail and the sound of scuffling and the metallic clang of pans hitting the ground and after a while screams and grunts and the animal panting of men running, and, coming up the hill, a relay of voices shouting the story in the world: 'Police'
'The day of creation was the day of humiliation. (IJM, P49-51)

Cette envolée lyrique, certes l'œuvre d'un seul homme : média de ces notes, est soutenue par un collectif, une attente de toute une population. La narration tend vers l'exaltation en dépit du dénuement de la famille. Après le jaillissement des notes, la

communauté porte Lance comme un héros (en rock star), le message implicite semble dire : ces pionniers sont des héros à respecter. L'histoire de cette inventivité se développe aussi par la poétique : des consonances en 'ing', et des assonances en [i] et [i:]; puis par les images : la métaphore du nid d'où s'envolent les notes, et les différentes comparaisons liées au champ lexical bucolique. L'absence de repère temporel pour situer cette histoire dans un espace-temps historique renforce le caractère de l'histoire atemporelle de type légende, que l'on lègue d'une génération à l'autre.

Le narrateur de *Salt* préfère ironiser sur l'origine du : *steelband that we make from oil drums – that is the part of the oil that we get: the steel – that have no use again except for rubbish, bins that we take and fire and shape and beat to make a music to coax into the daylight present those rhythms that issue from the goatskin drums*; (Salt, 44).

Malgré le harcèlement de la police à laquelle l'ordonnance de 1883 donne pouvoir de combattre les auteurs de nuisances sonores dont Lance fait l'expérience, cependant l'esprit de résistance des habitants du morne les pousse à s'emparer de ce nouvel instrument.

During the Second World War from 1941 to 1945, Carnival was banned, but young men from the urban lower class experimented with the pans, sunk, grooved and tuned them to such an extent, that the Steelband musically exploded on the streets of the city, when celebrations were held on May 8 and 9, 1945 to mark V.E. (Victory over Europe)³²⁴.

Ces jeunes qui déboulent dans les rues, le reste de la société les stigmatise. Cette discrimination, cette séparation et surtout la défiance de ces musiciens face au reste du monde, le narrateur les représente symboliquement par un mur, dès le prologue de *The Dragon*.

4.1.2. Les badjohns, peuple élu du steelband

L'identité sociale associée au steelband se dévoile par un personnage focalisateur : Fisheye. Dans un contexte colonial où les valeurs de l'eurocentrisme dominant et tous ceux qui valorisent des valeurs de vie autres sont mis au ban de la société. Ce rejet, les joueurs le vivent au quotidien, ils sont qualifiés de badjohns. Michael Anthony par l'intermédiaire d'un de ses personnages affirme : "*Steelbandsmen on the whole were*

³²⁴ Hollis Chackdust LIVERPOOL, *Ritual of power and Rebellion: The Carnival Tradition in Trinidad and Tobago, 1763-1962*, Research Associates School Times, 2001, p.390.

considered rogues."³²⁵. Les jeunes hommes des milieux défavorisés des bidonvilles s'approprient le steelpan, dans un contexte où les tambours à peau, puis les 'tanbou banbou' sont bannis, mais continuent dans la clandestinité, accompagnés de boîtes métalliques.

Ce moyen détourné de perpétuer une pratique se révèle comme l'expression même du Welto : masquer pour perdurer, masquer pour avancer. J. D Elder, ethnologue trinidadien, explique l'appropriation du steelband comme l'expression d'une frustration:

Pan is not just an artistic innovation — it is the objectivation of man's psychological tendency to react with hostility to psychic dissatisfaction and social status deprivation. It is much more than this — it is a deliberate invasion of an area of artistic activity from which in Trinidad the unprivileged were traditionally debarred through social and economic disability. It is a reaction formation to counter the frustrations arising from social role-denial. The pattern of human adjustment involved here is definitely nothing new to psychopathology. The physical reaction forms — 'beating', 'slapping', 'striking' or 'cuffing' are the normal somatic projections of anger and veiled hostility.³²⁶

L'exclusion intensifie la pratique du pan, auquel les jeunes hommes des quartiers défavorisés s'identifient. Ces '*damnés de la terre*' sont considérés comme des parias, des gens peu respectables. Leurs valeurs diffèrent du reste de la société trinidadienne. Le pan comme le carnaval offre un défouloir, un espace de conquête inédit et incarne la résistance. Cette résistance, le narrateur de *The Dragon* dès le prologue la considère comme une qualité principale des habitants de Calvary Hill. Les gens du morne louent la résistance pour sauvegarder la mémoire de leurs ancêtres et luttent contre les institutions – représentées dans la recherche constante de la bagarre avec la police. L'esprit guerrier, la résistance du peuple des bidonvilles, le défi perpétuel représentent des valeurs intrinsèques du monde du steelband.

Au quotidien, les habitants du morne vivent en situation de tension. Pour libérer cette tension, le steelband demeure le seul exutoire possible. Le steelband donne un sens à leur vie. J.D ELDER nomme ce dérivatif la : "*psycho-therapy of making music pan*"³²⁷. Le passage suivant de *The Dragon* atteste de cette propriété du pan, jouer aux pans apporte de la sérénité aux joueurs de Calvary Hill :

³²⁵ Michael Anthony, *The games were coming*, 1. ed, Kingston, Jamaica, Randle, 2006, 181 p, p.41.

³²⁶ J. D ELDER, *From Congo Drum To Steelband, A Socio-Historical Account Of The Emergence And Evolution Of The Trinidad Steel Orchestra*, U.W.I, 1969, p.41.

³²⁷ *idem*

Now, the steelband tent will become a cathedral, and these young men priests. They will draw from back pockets those rubber-tipped sticks, which they had carried around all year, as the one link to the music that is their life, their soul, and touch them to the cracked faces of the drums. Hours, hours; days, days; for weeks they beat these drums, hammering out from them a cry, the cry, the sound, stroking them more gently than they will ever caress a woman; and then they have it. (DCD, 4)

Cependant, d'autres, comme Fisheye, ont opté pour la violence comme thérapie. La violence initiale du carnaval générée par les stickfightings se prolonge dans le steelband.

4.1.3. Fisheye et le ressassement de sa guerre des steelbands

Le narrateur de *The Dragon* utilise le flux de conscience de Fisheye pour brosser un tableau de la guerre du steelband. Celle-ci se déroule à Port of Spain: après la Seconde Guerre Mondiale jusqu'à 1965. Errol Hill, dramaturge trinitadien, explique cette situation : « *Members of each band were fanatically loyal to the group and to their captain. Their generated fierce pride in their accomplishment. (...) rivalry between bands was acute and was exploited by commercial managers of steelband competitions which led to open conflict* »³²⁸. Le personnage de Fisheye, celui du bad boy, en trinitadien : Badjohn, aime la violence, l'affrontement. Il détient le titre de champion de stickfighting de son village. À sa sortie de prison, il vient habiter Calvary Hill. Fisheye trouve dans le steelband un moyen pour donner libre cours à sa violence. Le steelband de Calvary Hill sollicite Fisheye comme protecteur pour son physique, et pour sa réputation de stickfighter. Fisheye s'imagine en général d'une armée en guerre et passe en revue le champ de bataille :

(F)or those were the days when every district around Port of Spain was its own island, and the steelband within its boundaries was its army, providing warriors to uphold its sovereignty. Those were the war days, when every street corner was a garrison; and to be safe, if you came from Belmont, you did not let night catch you in St James; if your home was Gonzales Place, you did not go up Laventille; and if you lived in Morvant, you passed San Juan straight. (DCD, 45)

Cette guerre particulière ne vise pas un ennemi précis, mais vise principalement la défense d'un territoire et attaque tout intrus, elle mène aussi des actions de représailles.

³²⁸ Errol Hill, *The Trinidad carnival: mandate for a national theatre*, Austin, University of Texas Press, 1972, 139 p, p.49.

Avec une certaine fierté, Fisheye constate que sa réputation s'étend à son groupe de steelband. Il passe en revue les forces en présence, l'armement et le mode opératoire des incursions :

While he was with them, Calvary Hill became a name to be respected, began to be spoken of with the same measure of awe with which young men whispered Desperadoes, Rising Sun, Renegades, Red Army, Hen Yard, Tokyo — bands that announced and advertised in their very names the fact and dreams of a violence they cultivated a year round, in constant battles fought between themselves, with razors, knives, in hand to hand combat, in night clubs, gambling houses and on street corners, vaulting often into more embracing wars in which warriors from one band, armed with cutlasses, sticks, big stones, and that most fearsome creation forged in the arsenal of the combating armies — the iron bolt — would invade the other's territory, attacking whosoever they found out of doors at the time. (DCD, 46-7)

Les causes de cette violence des steelbands sont incompréhensibles. Cependant, certains sociologues et anthropologues l'attribuent au développement de la prostitution générée par la présence des soldats américains lors de la Seconde Guerre Mondiale. *Jean and Dinah*, calypso de 1960 de Mighty Sparrow, témoigne de ce phénomène. En raison de ces événements violents, le reste de la population prend ses distances. Cette violence aveugle génère de l'ostracisme envers cette frange de la population de conditions sociale défavorisée. Cependant, "*the magic tug of the steelband*", (DCD, 50) descend la colline et touche la population trinitadienne dans son ensemble. Sous l'impulsion d'Eric Williams, le sponsoring amène le calme entre les groupes.

The Esso Oil Company was the first corporate business to sponsor a steelband (Southern Symphony) in the fifties which led to corporate sponsorship becoming more common in the sixties. Some of these were Coca Cola Desperadoes, Solo Harmonites, Guinness Cavaliers, Pan Am North Stars, Carib Tokyo, Angostura Starlift and Esso Tripoli.

Prime Minister Eric Williams steadfastly promoted corporate sponsorship for two reasons: "to maintain political support for the government in the black working class" and it was regarded as a form of tax on large companies.

With the black power movement happening and steelband support growing, Dr. Williams increased the pressure on large companies to sponsor which meant that steelbands were gradually being adopted by these companies.³²⁹

Ce sponsoring met fin à cette guerre des steelbands. Fisheye l'amoureux de la violence n'approuve pas ces nouvelles dispositions. Cette guerre évolue vers une autre forme de compétition entre bandes et amène de la cohésion sociale.

4.1.4. Le steelband, facteur de cohésion sociale et de performance musicale

Les décideurs et les acteurs se saisissent de l'aspect fédérateur du steelband. La guerre des bandes l'a montré : un steelband peut faire bloc pour la défense de son territoire. La capacité d'un steelband à souder une communauté devient un puissant facteur de cohésion sociale. Le steelband se compose d'une panoplie d'instruments comme l'explique le narrateur de *The Dragon* : « *steel drums cut out to various lengths and tuned and fashioned to give out the different tones – bass, alto, cello – instrument that had their beginnings in kerosene tins, biscuit drums, anything that could sound a note, anything that could ring* », (DCD, 4). Plus loin dans le récit la description des instruments se précise, en particulier ceux joués par Fisheye :

The only 'instrument that he ever learned to play was the three-note boom, a massive three foot steel drum carried in those days before the improvements, before the canopied trucks and trailers and pans mounted on stands with wheels, by the strongest man in the band; and he could beat iron, those lengths of steel that rang out above the lower notes of the drums, ringing out a challenging, pulsating rhythm, chiming the battle cry. (DCD, 4).

En cours de narration, le narrateur indique un certain nombre d'améliorations apportées au pan. Le narrateur de *Is Just a Movie* aussi annonce ces changements au cours du récit de la contribution de Dorlene dans le steelband de son village : « *the Cascadu steelband that moved (...) from a pan-round-the-neck band with fifteen players to a conventional steel orchestra with 75 players.* » (IJM, 269-270). Les premiers pans se sanglaient au corps, puis le mode de transport évolue ainsi que le nombre de joueurs.

La variété des instruments implique un certain nombre de musiciens. Les plus grands orchestres peuvent comprendre plus de cent membres, sans compter les partisans et les

³²⁹ *The History of Renegades*, <https://historyofrenegades.wordpress.com/sponsors/>, consulté le 20/10/21

pousseurs. Le steelband forme une communauté où se développent la solidarité et la lutte contre les inégalités sociales et les formes d'exclusion. Le steelband agit pour la cohésion sociale. Cette dernière se conçoit en tant que : « *formes de participations citoyennes et sociales (par) des valeurs partagées, l'absence d'exclusion, la réduction des inégalités et de la ségrégation* »³³⁰. Terry (DCD), Dorlene (IJM) et Bango (Salt) assurent cette fonction d'agent d'insertion et d'acteur social pour favoriser le vivre mieux de la communauté. En plus d'organiser les pans, les répétitions et les arrangements, ils offrent des activités sociales telles que des sorties découvertes et de loisirs, des représentations et échanges musicaux pour assurer la cohésion sociale de leur steelband et de leur communauté. Le steelband agit comme un véritable 'community center' : lieu de rencontre récréationnelle, éducationnelle et sociale. Ce lien se renforce lors des préparatifs et du concours de Panorama, où toute la communauté participe avec enthousiasme. Cette dimension rassembleuse des steelbands, jugée essentielle, influence la nation toute entière. Toutes les communautés ethniques, scolaires, entreprises... forment leur steelband pour soutenir l'esprit communautaire.

Le sentiment d'appartenance que procure le steelband provient de la conscience de posséder un élément unique au monde qui contribue à la renommée de la nation trinitadienne. Toute une nation s'identifie à travers le steelband. Cette pratique culturelle joue sur la dialectique de 'nous' et 'eux' du paradigme colonial et culturel. Certains Indo-trinitadiens se classent dans la catégorie des exclus. Ils affirment que le steelband véhicule l'exclusion. Il ne valorise que les valeurs afro-trinitadiennes. Toutefois, le steelband se révèle comme élément majeur de l'authenticité du pays Trinidad, créé sur place grâce à l'esprit *welto* qui a permis de contourner les interdits et de masquer les éléments jugés subversifs par le colonisateur, pour maintenir vivace une pratique ancestrale. Il donne au monde comme le déclare C.L.R. James, the "*purest popular voice of the island*"³³¹. Depuis des années, des musicologues, des arrangeurs (comme Dorlene) et des passionnés diversifient les possibilités des pans en lui ouvrant l'accès à d'autres musiques, telles que la musique classique, orientale et asiatique.

Earl Lovelace en tant que romancier de l'authenticité trinitadienne, s'attelle à représenter cette réalité de son pays : de la folle recherche de note, au symbole communautaire et national. Si au début avec *The Dragon can't Dance* le romancier loue

³³⁰ Michel Forsé et Maxime Parodi, « Une théorie de la cohésion sociale », *The Tocqueville Review/La revue Tocqueville*, vol. 30 / 2, 2009, p. 9-35, p.9.

³³¹ Cité par Riggio Milla C., "Resistance and identity: Carnival in Trinidad and Tobago", *TDR* [Cambridge, Mass.], vol. 42, no. 3, 1998, p. 6+. *Gale Academic OneFile*, Accessed 19 Mar. 2021, p.6.

la résistance de manière ironique par le truchement de Fisheye, il finit avec la représentation sociale du pan qui se retrouve dans les moments marquants d'une vie (mariage, enterrement, cérémonie religieuse, cérémonies sociales et politiques). Ainsi, peut-on affirmer que l'énergie créatrice à l'œuvre dans le steelband par l'art du welto se conçoit comme une affirmation identitaire et non pas un anéantissement comme le voulait le système esclavagiste et colonial.

4.2. CARNAVAL, LIEU DE RENCONTRE DU CALYPSO, DU WELTO ET DE L'ART ORATOIRE MUSICAL

"What is calypso?
(...)
It is a feeling which comes from deep within;
A tale of joy or one of suffering;
It's an editorial in song of the life that we undergo.
That and only that, I know, is true calypso."—Kelvin 'Mighty Duke' Pope, 1968.³³²

Forme d'art musical, issue d'une tradition africaine, connue dans le monde entier grâce aux calypsoniens à succès de renommée mondiale, le calypso avec sa dérision, ses jeux de mots, son ironie, ses métaphores et son 'double entendre', apparaît comme un élément primordial du carnaval, mais aussi de la culture créole de Trinidad. Le rire et l'humour du calypso participent aussi au rire carnavalesque de Bakhtine. Cet art oratoire et visuel se définit comme chanson à commentaire social et s'accompagne d'un rythme bien précis. Romancier de l'authenticité de Trinidad, Lovelace représente diverses facettes du calypso. Il donne une place centrale à la figure du calypsonien dans deux des trois œuvres du corpus. Il consacre le dernier chapitre de *The Dragon* à Philo : *The Calypsonian*. Le narrateur homodiégétique de *Is Just a Movie*, King se présente en tant que poète, mais officie comme calypsonien. Quant à Constable Aguillera, il déploie ses talents artistiques par le calypso humoristique. Dans *Salt*, le calypsonien représente une figure mineure, anecdotique, en lien avec la politique, Ethelbert Tannis. Les personnages majeurs de Philo et King introduisent le lecteur dans le monde particulier du calypso.

Pourquoi Earl Lovelace choisit-il d'attribuer une place prééminente au calypsonien dans deux romans du corpus ? La caractéristique essentielle du calypso : art oratoire puissant, porte-t-elle toujours la voix de l'expérience de vie de Trinidad ? Comment le romancier

³³² Kelvin Pope-Mighty Duke in *Kaiso And Society*

appréhende-t-il et renouvelle-t-il le genre? Les pistes d'analyses proposées se développent autour du calypso en tant qu'instrument politique, puis du calypso et de l'art du 'double entendre', la représentation du calypsonien-chroniqueur et enfin l'évolution du calypso à travers ses enjeux linguistiques.

4.2.1. Instrumentalisation politique du calypso

Philo vient de Calvary Hill – un bidonville de Port of Spain – où les personnages endurent quotidiennement des épreuves insurmontables. Philo en tant que calypsonien et porte-parole de sa communauté, chantait leur vie avec ses mots: « *year in year out, I singing about how people hungry, how officials ain't doing their duty* » (DCD, 105.) Ces calypsos, appelés calypsos sociaux, exploitent les mêmes thèmes que les calypsos politiques. Leur pouvoir réside dans leur capacité à parler de questions touchant directement le vécu de la population à travers la mélodie, les paroles et le rythme. Ils entendent sensibiliser des personnes des autres classes et amener le gouvernement à prêter attention à la situation de précarité et de dénuement de la population des bidonvilles qui nécessite d'être améliorée.

The political calypsoes emerged out (...) as a medium for articulating class struggle as well as a vehicle for transmitting images of self and potential, different from the images which had traditionally been transmitted by the prevailing order.³³³

Les calypsos de Philo évitent tout soutien à un parti politique ou attaque d'un parti. Un personnage mineur donne un aperçu des calypsos pour la glorification d'un parti ou d'un homme. Ethelbert B. Tannis, manager de campagne d'Alford George de *Salt*, n'hésite pas à écrire un Calypso à la gloire de son candidat.

*I am sure you heard of Alford George
The man in the council we have is ours,
He do everything we say and want to do,
Georgie is a real dou-dou.*

*Vote for him on election day,
Don't let any other appeal get you tootoolbay
Son of the soil, man of the people,
Alford George is the man for you. (Salt, 133)*

³³³ Rohlehr Gordon, "Man Talking to Man' Calypso and Social Confrontation in Trinidad 1970 to 1984", *Caribbean Quarterly*, vol. 31, no. 2, University of the West Indies, 1985, pp. 1–13.

En effet, les équipes de campagnes électorales utilisent cet élément culturel ancré dans l’imaginaire trinitadien. Les calypsos composés pour l’occasion ou les contributions de calypsoniens rehaussent l’image du candidat. Ils cultivent ainsi le chauvinisme déjà présent dans le calypso. Ce type de calypsos reste restreint au cercle du parti. Alors que les calypsos politiques, qu’ils fustigent, louent le gouvernement, tout homme ou parti politique, s’exposent dans l’arène publique. Hérité du passé de rébellion du ‘chantuelle’ des stickfightings³³⁴, la longue tradition d’attaque verbale par le chant tout en moquerie des autorités se poursuit pour pourfendre les puissants du moment. Les calypsoniens critiquèrent Eric Williams³³⁵ et son action gouvernementale, et d’autres politiciens aussi subirent les critiques des calypsos. Les hommes politiques acceptent la critique ou la louange. Cependant, certains calypsos alimentent des controverses. En 1997, le calypsonien Watchman³³⁶, attaqua ouvertement le Premier ministre Baseo Panday. Ce dernier menaça de mettre fin aux subventions de l’État pour l’organisation du roi du calypso. Depuis Eric Williams, tous les gouvernants ont encouragé la libre expression du calypso et s’assurent que les calypsoniens n’exacerbent pas les tensions interethniques. Les joutes verbales des calypsoniens sur la politique démontrent une certaine indépendance de cette forme. Un autre personnage excelle dans les calypsos politiques. King se déclare poète de la révolution et qualifie son art de poésie : « *Lots of calypsonians recite their calypso, I sing my poems.* », (IJM, 17). Il trouve une audience avec le mouvement Black Power. Contrairement à Philo de *The Dragon*, le roman ne propose pas de calypso de King, à part celui repris par le guide de Laventille. Celui-ci reconnaît le célèbre calypsonien et ne peut s’empêcher de chanter l’un de ces calypsos à succès qui décrit les conditions de vie inhumaines du bidonville. En effet, comme Philo, King chante la difficulté de vivre,

³³⁴ Le Chantuelle est un chanteur de Kalinda – chant et danse à la fois – provocateur qui incite au combat en dénigrant l’adversaire.

³³⁵ Patricia Saunders dans : "Introduction: Mapping the Roots/Routes of Calypso in Caribbean Literary and Cultural Traditions." explique : "During his tenure as Prime Minister of Trinidad and Tobago, Williams drew endless criticism from calypsonians, including Chalkdust, in songs like ‘Let the Jackass Sing’ (1974), Maestro’s ‘To Sir with Love’ (1974), and Scrunter’s ‘Crapaud Revolution’ (1981). (...) Williams understood calypso was essential to his vision of development for the nation, and encouraged businessmen, teachers and students alike to participate in developing the art form. (...) his political interest in calypso and culture from his vantage point as a musician coming into his own voice at the same time the country was coming into its own identity", in *Music, memory, resistance: calypso and the Caribbean literary imagination*, eds. Sandra Pouchet Paquet, Patricia Joan Saunders et Stephen Stuempfle, Kingston, Jamaica ; Miami, Ian Randle, 2007, 369 p, p.21.

³³⁶ Le calypso de Watchman s’intitule: *Mr Panday Needs Glasses*.

les luttes quotidiennes et la survie dans ce milieu urbain socialement défavorisé. Il dénonce surtout l'inaction des décideurs³³⁷.

*Nothing is changed
Not the silent not just a shame
It can't be humans living up here
Conditions so bad
this people forgotten
In this dream they called Trinidad ..., (IJM, 221)*

L'épisode précédent révèle King en calypsonien 'has-been', passé de mode. Il regrette amèrement que ses calypsos ne se soient plus appréciés pour leurs messages : « *For Carnival that same year, in the Victory Calypso Tent (...), the crowd no longer want to hear my songs.* » (IJM, 15). Pourtant, King a gagné de nombreux prix, dont le calypso King grâce au calypso chanté par le guide. Un calypsonien peut être à la fois adulé et craint. Cependant, il reste un simple produit de consommation et connaît l'obsolescence. King calypsonien démodé et désuet est obligé de se renouveler ; le romancier lui réserve une autre fonction éminemment politique, en continuité avec le calypso social, puisque dans la cité il continue de côtoyer des personnages dont il enregistre les histoires de vie.

Le texte d'ouverture (IJM, 3-4) se répète plusieurs fois dans le roman *Is Just a Movie*, cependant il n'est pas considéré comme un calypso. Le narrateur autodiégétique King l'appelle son mantra, (IJM, 343), mais aussi Midnight Robber speech³³⁸, (IJM, 22). Ce personnage du carnaval, par son discours grandiloquent et vantard, intimide ses victimes. Ce texte résume aussi la fonction du calypsonien, comme pourfendeur des puissants et consolateur des affligés, et utilisateur de métaphores, de similitudes, de parodies, ironies, d'hyperboles et d'allitérations pour diffuser ses messages.

My name is Kangkala, maker of confusion, recorder of gossip, destroyer of reputations, revealer of secrets. In the same skin, I am villain and hero, victim and victor.
I am a true-true kaisonian.

³³⁷ King a chanté d'autres formes de Calypso, mais le narrateur a choisi de ne pas s'étendre sur le sujet. Donc, le lecteur retient seulement qu'il est le poète de la révolution.

³³⁸ La frontière entre le discours du Midnight Robber et le calypso est ténue, ils utilisent tous deux l'art oratoire de la grandiloquence : humour, parodie, et hyperbole. De nombreux discours du Midnight Robber ont été repris en calypsos. Cependant, le Midnight Robber speech vise principalement à effrayer sa cible.

I reduce the powerful by ridicule. I show them their absurdities by parody. I make their meanings meaningless and give meaning to meaning. (...) I am the Dame Lorraine presenting in caricature the grotesque of the wicked, the deformity of the stupid, the obzocky of gluttony. I show the oppressors themselves misshapen, (...) I am the dispenser of afflictions.

But I was born again by a slip of the tongue (...) the Master of Ceremonies introducing me, (...) He said, "Ladies and gentlemen, this is the song, and this is your singer, King Kala."

(...) It was in the middle of the time of the uprising we called Black Power. I don't remember exactly what song I was going to sing, which big shot I was going to lash, whose business I was going to expose; but, that night, inspired by the MC's error of my name, a grander role fell to me. The mockery was over, the double entendre at an end. I take off my jacket and roll up my sleeves. I would become the recorder of the people's story, singer of their praises, restorer of their faith, keeper of their vexation, embalmer of their rage. I became the poet of the revolution. (IJM, 3-4)

Le mantra de King se présente sous forme de prose et comprend quelques effets sonores. En tant que poète populaire et dépositaire de la tradition orale, il possède une grande maîtrise du langage et du rythme. King réagit en opportuniste et saisit l'occasion qui lui est donnée pour accomplir son destin, sans pour autant abandonner la lutte, même s'il reconnaît presque littéralement avoir 'retourné sa veste'. Il change profondément son répertoire inspiré par le mouvement du Black power. Sa moquerie, son ironie et ses parodies ciblent d'autres objets. Son ton plus sérieux entend mieux dénoncer et être le porte-voix des pauvres.

Alors que Philo s'éloigne des calypsos sociaux, une fuite de la réalité qui s'impose à lui tout de même. L'histoire individuelle de Philo reflète celle du calypsonien historique qui abandonne sa base communautaire pour agir en tant qu'entité individualiste.

4.2.2. Calypso et art du 'double entendre'

Philo vise le titre suprême du calypso. Il rêve de gloire, il veut devenir calypso King: "*I want to win the Calypso King crown, at least reach the finals this year*», (DCD, 105). Pour un calypsonien, être consacré roi du calypso constitue un sacre, un honneur suprême. Chalkdust³³⁹, calypsonien le plus couronné, préconise dans une chanson la formule du succès pour gagner la couronne :

If you want to win the crown
Sing about wine, women and song

³³⁹ Le nom véritable de ce calypsonien est Hollis Urban Lester Liverpool. Sa longévité en tant que calypsonien lui a permis de pulvériser le record du célèbre Mighty Sparrow en tant que roi du calypso. Il est aussi docteur en ethnomusicologie.

Sing about your neighbour's wife
Sing about your own sex life³⁴⁰

Philo appliquera cette formule à succès. Philo oubliera son rôle de poète et de philosophe pour son peuple. Son nom, pourtant, Philo est le diminutif de philosophe, celui qui aime la sagesse. Les calypsoniens choisissent des alias à fortes connotations symboliques, selon l'intention qu'ils cherchent à véhiculer : Attila the Hun, Black Stalin, Tiger pour l'intimidation, Chalkdust, Ras Shorty pour le statut social, et d'autres jouent sur le 'double entendre' comme Sparrow. Faut-il envisager l'oiseau et donc la belle voix, ou le phallus du chanteur ? Earl Lovelace use aussi de ce procédé par le choix du nom de Kangkala. Kang certes renvoie à un personnage fictif de dessin animé ou série télévisuelle, mais lequel, celui de Marvel : le Conquérant ou le chef de guerre de Star Trek ? Toujours est-il qu'avec ce pseudo, le calypsonien fait une démonstration de puissance et rentre dans l'arène du calypso pour défier ses concurrents. Adossé au suffixe 'Kala' dont l'origine indienne signifie le temps ou noir, le calypsonien Kangkala serait-il le conquérant noir ? Dans la mouvance du Black Power, ce choix trouve sa justification. La sonorité se rapproche des sons africains. Ou bien faut-il choisir la signification javanaise du dieu de la destruction qui rajouterait en effroi au personnage ? Cependant, tout au long du roman le calypsonien s'appelle King, diminutif de Kingkala³⁴¹ : roi noir ou roi de la destruction. Une multiplicité de lectures s'offre au lecteur. La polysémie du nom des calypsoniens ancre ces personnages dans la dualité et l'ambiguïté du welto. En plus de ces alias, les calypsoniens accolent à leur nom le titre de Mighty ou de Lord : Mighty Sparrow, Lord Kitchener. Le personnage de Philo aussi se voit affubler du titre de Lord par un universitaire, (DCD, 223). Les représentations de King et de Philo jouent sur la vraisemblance. La renommée de Philo rappelle celle de Mighty Sparrow, un des artisans de la renommée du calypso à l'international et roi le plus titré de la période faste du Calypso. *"The calypsos produced by Philo are, for the most part, similar to real ones heard by the Trinidad public over the years. There are echoes of the Mighty Shadow's"*³⁴².

Philo reste un passionné par son art oratoire et continue à nourrir l'imaginaire de son audience. Philo se reconvertit dans le Calypso à insinuation sexuelle qui vante la virilité

³⁴⁰ Keith Q. Warner, *Kaiso! the Trinidad calypso: a study of the calypso as oral literature*, 3rd printing, rev. Augmented, Pueblo, Colo, Passeggiata Press, 1999, 195 p, p.19.

³⁴¹ King explique dans son mantra son changement de nom.

³⁴² *Kaiso ! The Trinidad Calypso*, p.136.

des hommes et les petites vertus des femmes. Philo atteste de sa virilité en se représentant en 'Axe man', homme à la hache. Ce calypso le propulse sur le devant de la scène. Le lecteur imagine facilement Philo performer avec des gestes très suggestifs. La performance scénique accompagne la narration chantée:

*I am the axe man cutting forests clown
I am the axe man working all over the town
If you have a tree to cut, I am the man to call
I never put my axe on a tree and it didn't break and fall. (DCD, 104)*

À propos de ce type de calypso Chalkdust explique:

The (...) songs were termed "smut" since they were built around the sex act. As a composition, however, it was an exercise in satirical skill and creativity, for the singers had to produce masks and double entendres to make their calypsoes seemingly clean in the face of the laws and unwritten morals of the society.³⁴³

En effet, ce calypso emploie l'art du « double entendre », l'art du masque, l'art du welto. Deux interprétations de cette métaphore populaire s'imposent : le sens premier, sens littéral et le deuxième requière des efforts d'imagination et de déchiffrement. Le double entendre est un message codé à décoder : *“As a form of indirection and satire founded on double entendre, calypso is without equal in its use of words as weapons, and has therefore served, par excellence, as a hidden transcript. Hidden transcripts permit the critique of domination under cover”*³⁴⁴. L'art du 'double entendre' procède, comme le welto, par système d'inclusion et d'exclusion. Il intègre ceux qui comprennent l'image ou le code et exclut ceux qui ne le possèdent pas. Ici, le welto ne fait pas appel à la vue, mais à l'ouïe et à l'imagination. Ce calypso manipule habilement l'art du 'double entendre' avec son esprit malicieux, son piquant et son humour et ses métaphores, vecteurs d'image insolites. Ces procédés assurent l'excellence d'un calypso. L'art du 'double entendre', ici, préserve les bonnes mœurs tout en parlant de sujet tabou. Un autre calypso à succès de Philo raconte le vie dissolue d'une femme Jamette et utilise la même technique.

³⁴³ *Rituals of Power and Rebellion*, p.358.

³⁴⁴ Christine G.T. Ho, « Popular Culture and the Aesthetization of Politics: Hegemonic Struggle and Postcolonial Nationalism in Trinidad Carnival », *Transforming Anthropology*, vol. 9 / 1, janvier 2000, p.3-18, p.9.

*Poor Emelda, she can 't get a lock for she door
It always open to rich and poor
I going home the other night, one big uproar
A sailor, a soldier, a police and a scavenger
Fighting to get in Emelda door (DCD, 224)*

Ce calypso montre comment le corps de la femme s'appréhende dans l'espace public trinidadien. La valorisation de la sexualité masculine s'accepte, mais une femme hypersexuée comme l'Emelda de Philo ne peut être que condamnable pour son comportement et est qualifiée de Jamette³⁴⁵.

Les calypsos à orientation sexuelle s'inscrivent dans la tendance du carnaval, de libération de la pression morale. Le concours du roi du calypso participe de cette atmosphère en choisissant le meilleur calypso. Le calypso élu 'road march' faisait³⁴⁶ danser et chanter les carnavaliers lors des manifestations carnavalesques: "*the road march is the calypso that, by popular acclaim, is played/sung by the majority of the carnival bands over the two days of carnival.*"³⁴⁷. Ce lien étroit avec le carnaval poussait de nombreux calypsoniens en quête de succès à l'étranger et chez eux à abandonner les calypsos sociaux. Philo est représentatif de cette tendance. Bien sûr, il gagnera en succès, il avance, comme il dit. Il a socialement réussi.

Philo devient un chanteur-amuseur de 'patrons'³⁴⁸ et de touristes. "*In the tent the Americans did not come too much for the commentary-type song, but wanted to hear bawdy sexual themes.*"³⁴⁹ Dans *The Dragon*, la tente du calypso se nomme Norman 'Tex', où Aldrick et Philo boivent, dansent, chantent des calypsos et rencontrent des Jamettes : « *that was fête! Everybody was sweet, was nice and women they had with them was drinking and smoking and laughing and taking you up to dance*», (DCD, 109). Alors que, la tente où King performe porte le nom de Victory Calypso Tent. Il y acquiert la gloire et y change de pseudo. Les prestations de King en tant que calypsonien principal durent cinq années. La tente du calypso s'avère l'endroit idéal

³⁴⁵ Nous ne nous attarderons pas sur la problématique du genre et de la perception sexuelle des femmes dans l'univers masculin trinidadien dans cette section, elle a déjà été abordée en amont avec Claude sur le wine et la femme en milieu urbain.

³⁴⁶ Maintenant, le soca a pris la place du calypso.

³⁴⁷ *Kaiso ! The Trinidad Calypso*, p.20.

³⁴⁸ Un patron est un client des classes moyenne et supérieure ou un touriste assistant au show des calypsoniens dans les tentes (salle de spectacle érigée pour l'occasion).

³⁴⁹ Hollis Liverpool, *Rituals of power and rebellion: the carnival tradition in Trinidad and Tobago, 1763 - 1962*, 2. reprint, Chicago, Research Associates School Times Publ. [u.a.], 2003, 518p.

pour les préliminaires du Calypso King. Cette compétition se tient le dimanche du carnaval, à Queen's Park Savannah.

4.2.3. Philo, calypsonien-chroniqueur

Philo endosse la panoplie du parfait calypsonien. Il affiche sa réussite de manière ostentatoire: "*Philo decorated himself in gaudy shirts and broad-brimmed hats with long colourful feathers stuck in them*" (DCD, 147). Il habite désormais la zone résidentielle de Diego Martin. Il parade dans sa voiture avec des jeunes femmes. Il gagne enfin l'estime de Cléotilda qui lui ouvre les portes de sa maison. Cependant, les hommes du coin de la rue de Calvary Hill cultivent la pauvreté et sont déconcertés par son succès. Entre eux et le calypsonien, le lien est rompu. Les bouteilles de whisky qu'il apporte en signe de partage déclenchent l'affrontement malgré son insistance pour se revendiquer comme appartenant au quartier : *Aldrick you didn't tell them that I is Calvary Hill, that I is one of them, that we is we* ", (DCD, 154). Fisheye, le personnage du Bad John, frappera l'une de ses amies. Ce sera l'occasion de composer un nouveau calypso :

*Hooligans in Port of Spain messing up the place
Last night one them slap my girl in she face
The next time they see me, they better beware,
I have an axe in my hand, a pistol in my waist,
When my gun shoot off the police could make their case.
Why they so jealous I really don't know
I was as their friend not so long ago
Since I start to get fame they grinding their teeth
They ready to eat me up like salmon meat
The next time they better come straight
I have an axe in my hand, a pistol in my waist,
When my gun shoot off the police could make their case. (DCD,155)*

Ironiquement, ce calypso le propulse comme roi du Calypso. Ce genre de calypso entre dans la catégorie de 'sans humanité'³⁵⁰ où le calypsonien dénonce le manque de pitié, donc sans humanité, de la personne ou les personnes ciblé.e.s dans son chant. Le succès de ce morceau s'interprète sur la narration d'un fait divers : la banalisation de la violence, fléau sociétal largement répandu. En le couronnant roi, le public et les

³⁵⁰ Le terme 'sans humanité' apparaît au moment de la guerre des calypsos. Liverpool explique: « The term 'sans humanité' was meant to show that the singers were declaring war on one another, and were vowing to punish the other without pity. », in *Rituals of power and rebellion*, p.372.

juges approuvent la réaction de Philo de s'armer. Paradoxalement, il devient lui aussi un acteur de cette violence qu'il dénonce. Philo adopte le dicton des chefs de guerre : « si tu veux la paix, prépare la guerre ». Ce calypso exhibe l'escalade de la violence de part et d'autre des agresseurs et des victimes eux-mêmes. Ce chant révèle aussi une autre fonction du calypsonien, celui de chroniqueur populaire. Il chante l'actualité et les faits divers pour les porter aux populations mêmes les plus éloignées du centre. Le calypsonien remplit la même fonction que le griot africain et le baladin européen.

Dès que Philo connaît le succès avec son 'axe man', il s'autorise à se moquer de tous, même de la religion, et particulièrement des baptistes.

*I hear the Baptists singing, praying for heaven
Waiting for salvation from the lord
They not working, they only skylarking, making
More hungry children
Waiting for salvation from the lord. (DCD,225)*

Il devient sans pitié comme les stickfighters dans le 'gayelle'³⁵¹. Philo entreprend une campagne d'autodénigrement de sa communauté qui l'a construite et lui a permis de se réaliser, même les gens de Calvary Hill font l'objet de sa satire. Pour entrer dans le nouveau monde qu'il fréquente, il doit faire preuve de loyauté en rejetant son passé. La carrière de Philo dramatise la nécessité économique, l'appauvrissement spirituel et la dégénérescence du calypsonien et de son métier. Dans l'épilogue, conscient de son erreur, il revient sur ses pas à Calvary Hill.

4.2.4. Instrumentalisation linguistique et autres enjeux dans le calypso

Cette forme d'art populaire expose son érudition et sa maîtrise de la langue anglaise par la forme de calypso connu sous le nom de 'picong'³⁵². Aucun des personnages calypsoniens lovelaciens n'emploie l'art du 'picong'. Les calypsoniens de la première moitié du 20^e siècle se provoquaient en duels en employant des mots polysyllabiques. "*Mastery of English was seen as a sign of sophistication and calypsonians vied with*

³⁵¹ Espace de combat du jeu de bâton.

³⁵² Picong est le glissement phonétique du français piquant, de nos jours s'utilise pour désigner une remarque cinglante ou une insulte.

the other to cram as many polysyllabic words into their songs as possible”³⁵³. Ils excellent aussi dans l’art de déclamer du Shakespeare. Univers éloigné de Philo et King, ils s’expriment abondamment en créole trinitadien, souvent appelé mauvais anglais par les défenseurs de l’anglais académique. Leurs calypsos attestent d’une rupture et montrent aussi l’évolution du calypso, mais surtout d’un espace de reconquête linguistique.

Le calypso était connu sous le nom de kaiso :

Kaiso is a particular form of folksong undeniably African in origin which was brought by the African slaves to West Indies. Conditioned historically by its new environment and by French acculturation, the kaiso developed most distinctively in Trinidad into a form of mass art in song and dance unique of typically West Indies. ³⁵⁴

Certains considèrent le calypso comme une évolution de la kalenda : *“The calinda was one of the earliest types of song to become identified with carnival. It was chanted in the canboulay procession and has furnished the basic pattern for numerous road march calypsos.”*³⁵⁵. J.D Elder explique qu’à ses débuts ce chant accompagnait les stickfightings : *music to accompany mortal quarter-stave duelling between regional champions backed by followers at carnival. Eccentric drum beats act as lead in foot work, feint-attacks, etc. words boast of prowess of champions and bands throw challenging insult, derision, etc.*”³⁵⁶. Ainsi, le calypso devient étroitement associé au carnaval des Afro-trinitadiens, dont il garde le même esprit de rébellion et de provocation .

Une langue n’entre pas dans la catégorie de trouble à l’ordre public, mais plutôt dans celle d’instrument de domination. Le pouvoir colonial britannique ne conçoit guère que sa langue ne soit pas couramment parlée dans cette île de Trinidad dont les différentes vagues de peuplement finissent par imposer le français et le créole à base lexicale française comme langue dominante à la fin du 19^e siècle. Dès le début du 20^e siècle, un intense travail d’imposition de la langue anglaise s’élabore, avec l’aide de l’école comme promoteur d’ascension sociale, et de disqualification de langue créole.

³⁵³ George Maharaj cité in Giselle Rampaul, « Shakespeare, Empire, and the Trinidad Calypso », *Borrowers And Lenders The Journal of Shakespeare and Appropriation*, Vol. 9 No. 2 (2015): Fall/Winter.

³⁵⁴ Raymond Quevedo et Errol G. Hill, *Atilla's kaiso : a short history of Trinidad calypso*, 1983, p.2.

³⁵⁵J. D. Elder, "Kalinda": Song of the Battling Troubadours of Trinidad", *Journal of the Folklore Institute*, Vol. 3, No. 2 (Aug., 1966), pp. 192-203.

³⁵⁶ *Idem.*

La langue anglaise investit ainsi l'arène du calypso, par le Picong. Toutefois, une culture se vit aussi par sa langue, si les premiers chants se chantaient en patois-créole, un glissement s'opère vers le créole trinitadien, au cours des ans. L'oppression linguistique permet de créer d'autres langues, véhicule d'un imaginaire culturel non présent dans la langue du colonisateur.

Polyglossic or 'polydialectal' communities occur principally in the Caribbean, where a multitude of dialects interweave to form a generally comprehensible linguistic continuum of 'intersections' in which the speaking habits in various communities have intervened to reconstruct the language.³⁵⁷

Philo et King subliment cette langue par le jeu des sonorités: « *She face like a tart/Want me to marry she* », (DCD, 224), “*the obzocky of gluttony. /gros toto, gros titi, gros bondage*”, (IJM, 3). Le calypsonien s'inscrit au cœur même de la société avec cette langue. Les calypsoniens préfèrent la langue créole, elle offre un large éventail d'expressions, de commérages, d'insultes, de métaphores reflétant leur manière d'être au monde.

L'évolution du calypso la cantonne, de nos jours, aux divers concours de calypso dans diverses institutions ; l'école où un certain Machel Montano s'exerce et devient plus tard le roi du soca. Le personnage de constable Aguilera écrit et interprète des calypsos lors des concours de calypsos de la police. Il se découvre un talent d'artiste à Best Village³⁵⁸. Le soca³⁵⁹ avec son rythme effréné et son invitation à la 'wine' à remplacer le calypso dans les manifestations carnavalesques et dans toutes les situations festives. Même King finit par succomber à l'appel du soca : “*People are you ready to dance ? Are you ready to get on bad? Are you ready to mash up the place?*”, (IJM, 344). Ces adresses attendent des réponses et s'inscrivent en droite ligne du 'call and response' du calypso, forme dialoguée du calypso où le calypsonien entonne son chant et l'audience répond en chantant aussi. Ces apostrophes se rapprochent de l'univers du soca dont le but premier est de faire danser, d'où l'absence de narrative et la présence d'une hypersexualisation tant de l'homme viril que de la femme objet sexuel. L'évolution du monde du calypso s'atteste aussi par la

³⁵⁷ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, 1989.

³⁵⁸ Rencontres culturelles de Trinidad où tout un chacun est invité à montrer ses particularités culturelles et son talent.

³⁵⁹ Soca : abréviation de soul et calypso

grande présence de femmes³⁶⁰ dans les compétitions. Ainsi le titre suprême change d'appellation pour devenir 'the Calypso Monarch'. L'introduction d'instruments indiens, tels que le Tassa³⁶¹, participe de ces changements et de la créolisation du genre, dont Dupretee est l'une des artisanes.

L'accent mis sur Philo, le calypsonien à la fin du roman, interroge sur le rôle du calypsonien dans la société et l'usage qu'en fait Earl Lovelace dans ses romans. Philo semble avoir renoncé au rôle de porte-parole du peuple pour s'assurer une réussite matérielle. Le narrateur de *a Movie*, lui aussi reçoit une attention particulière. King, reconnu comme calypsonien à succès, ne dévoile aucun de ses calypsos, il tombe en désuétude. Le romancier lui assigne un autre rôle. King, comme le griot, enregistre, non pas l'histoire des dignitaires africains, mais celle de simples personnes de son entourage qui luttent pour trouver leur place dans la société. Il est le dépositaire de l'histoire de sa communauté comme le chantuelle. D'après Funso Aiyegina, Philo, lui aussi joue ce rôle par son introspection critique, il est le narrateur et le sujet du récit. Cette double fonction lui confère une distanciation digne du calypsonien. De plus, il confirme la posture de la voix narrative anonyme du roman *The Dragon* comme correspondant effectivement à celle d'un calypsonien. Le romancier lui-même l'affirme: "*I think of whole book as the movement of a calypso*", (GRD, 94). D'où sa conceptualisation des romans d'Earl Lovelace en "*Novelypso: Indigenous Narrative Strategies in Earl Lovelace's Fiction*"³⁶². Philo s'éloigne du peuple alors que King s'ancre dans sa communauté. Chez Earl Lovelace, le personnage du calypsonien, peut être amuseur comme Constable Aguillera, mentor politique comme Ethelbert Tannis, cependant quand il endosse cette profession il a pour mission de révéler son monde. Le monde connaît la renommée du carnaval et du calypso de Trinidad, mais ignore la lutte quotidienne du peuple trinitadien pour sa survie. Le personnage du calypsonien l'instruit sur cette réalité.

De nombreux auteurs trinitadiens, tels que : V. S. Naipaul, C. R. L. James, et Samuel Selvon, représentent la figure du calypsonien dans leurs romans. Cependant, *The Dragon can't Dance* dresse un portrait le plus fidèle possible du réel calypsonien. Les critiques jugent le personnage de Philo comme étant la représentation la plus

³⁶⁰ L'univers romanesque de Earl Lovelace reste très masculin, ce qui peut expliquer l'absence de femme calypsonienne dans les romans.

³⁶¹ Ensemble de tambours indiens.

³⁶² Funso Aiyegina, Unmasking the Chantwell Narrator in Earl Lovelace's Fiction, *Anthurium: A Caribbean Studies Journal*, December 2005, Volume 3 Issue 2.

accomplie d'un calypsonien. La difficile situation de Philo reflète ainsi celle de la société dans son ensemble qui perd le fondement de ses valeurs culturelles et préfère se compromettre. Le romancier conteste cette situation en ouvrant d'autres possibilités pour cet art oratoire. Il perpétue la fonction traditionnelle du calypsonien en le faisant évoluer dans un cadre moderne, où oralité et oraliture s'entremêlent. Cette approche du calypso dans les romans démontre la constante adaptation de la culture créole face à de nouveaux défis à relever, elle se réajuste, tout en gardant sa singularité. Dans ce monde moderne, le calypsonien trouve une nouvelle place dans le monde du récit, qu'il semble ne pas avoir quitté. Est-ce là un *welto* du romancier ?

Conclusion

Les personnages *lovelaciens*, de l'ordre du vraisemblable dépeignent des situations historiques ou actuelles que les critiques dans le domaine littéraire - Paul Morgan -, ou ethnographique – E Hill, JD Elder – encensent pour la pertinence et la justesse de ces récits palpitants sur l'univers du *steelband* et du calypso. En effet, comment célébrer le *steelband* et le calypso, ces deux éléments primordiaux de la culture créole de Trinidad, sans pour autant tomber dans des travers d'ethnologue ou d'historiens? Le romancier y parvient par des personnages réalistes qui calquent au réel trinidadien. L'accession de Philo le calypsonien suit celui d'un calypsonien réel. King émerge avec la montée du mouvement Black Power. L'art du 'double entendre', une forme de *welto*, employé dans les calypsos de Philo, participe doublement à l'authenticité par sa présence effective dans les calypsos et reprise par le romancier dans les calypsos des romans. En plus des effets de vraisemblance, l'écrivain recourt au procédé du flot de conscience par l'introspection pour rendre compte de la guerre du *steelband* avec le personnage de Bad John de Fisheye, et la fonction et le rôle du calypsonien dans la société par le truchement de Philo. Là où l'histoire faillit, le romancier allie ses perceptions du réel et son imagination pour donner vie par la narration épique de la création des notes du *steelpan* par la trouvaille de Lance. Ainsi, Earl Lovelace accomplit le rôle de l'écrivain postcolonial, celui de remplir les vides laissés par l'histoire. La posture d'écrivain de la colonialité, comme Earl Lovelace s'autorise à associer le genre art oratoire du calypso à ses stratégies narratives dans *The dragon can't Dance* et *Is Just a Movie*, que Funso Aiyejina conceptualise en 'novelypso'. Le personnage du calypsonien devenu désuet se renouvelle ainsi.

Ces deux formes musicales : *steelband* et calypso évoluent dans les romans. D'instrument de résistance, le *steelband* devient symbole de fierté et instrument

d'inclusion communautaire par le social. Le calypso abandonne sa base communautaire pour une performance individuelle et transforme la fonction de celui-ci. Les deux formes musicales ont utilisé et continuent à utiliser le welto, art du masque ; le steelband pour perpétuer la pratique du tambour à peau, et maintenant grâce à la virtuosité des hommes et des pans, le steelband interprète des œuvres musicales diverses, dont les morceaux classiques européens, sans autre introduction d'instruments, le simple masque des pans suffit pour la performance ; le 'double entendre' perdure activement dans le calypso. Le welto se révèle comme signe et trace de résistance, mais surtout comme élément d'assertion identitaire dans un monde coercitif. Bien que nées à Trinidad, ces deux formes musicales deviennent démonstrations d'unité, présentes dans les pays de la Caraïbe anglophone et au-delà, et lors des rassemblements communautaires des Caribéens de la diaspora. Ces deux pratiques culturelles, surtout le steelband, de la culture créole de Trinidad trouve un écho identitaire dans la caraïbe. Éléments révélateurs de la capacité d'adaptation de la culture créole, elles montrent l'attitude des pratiquant.e.s de cette culture créole face aux défis de son environnement caribéen. Cette culture s'impose, non pas comme essentialisante, car non figée dans un espace-temps mémoriel, mais en perpétuel mouvement avec la capacité de développer des stratégies de survie et d'intégrer de nouveaux éléments tout en gardant son authenticité, comme le démontre l'élargissement de la gamme de performance du steelband, et du calypso en incorporant des éléments d'origine indienne et occidentale.

Conclusion Chapitre II

L'expérience individuelle des personnages au (ou en présence du) carnaval par son calque du réel trinidadien dépeint des situations historiques ou contemporaines que les critiques dans le domaine littéraire - Paul Morgan, CLR James -, ou ethnographique – E Hill, JD Elder – encensent pour la pertinence et l'authenticité des récits de la trilogie culturelle trinidadienne : carnaval, steelband et calypso. Pour le romancier, le carnaval est le point de rencontre de la culture « *The Meeting Place of culture* », le lieu pour une expérience de soi, une élévation de soi, mais surtout d'une prise de conscience de soi par une appropriation culturelle. Le carnaval contribue à construire une identité de l'être caribéen sur la base de la culture. Dans ce chapitre, le carnaval commence par une appropriation du langage religieux.

L'emprunt aux symboles religieux catholiques commence dès l'incipit et se poursuit par des mots-masques dans *The Dragon*. Ces mots agissent à la manière du welto, le 'ou wè, ou pa wè' et permettent de magnifier les personnages et de redonner de l'estime de soi non seulement aux personnages, mais aussi aux lecteur.trice.s. Ces termes permettent de représenter la licence sexuelle, propice au carnaval, présente dans le roman *The Dragon can't Dance* par un procédé de sacralisation et désacralisation des femmes de Calvary Hill, acte duel proche de l'intronisation-détrônisation. Toutefois, le regard masculin du narrateur dénote la chosification des femmes de Calvary Hill.

Le récit connote un Aldrick marionnettisé et réifié, car réduit à la persona de son masque du dragon. La confection du masque révèle son caractère composite : africain, européen et chinois, et indique un processus de créolisation. Sa déterritorialisation et sa reterritorialisation à Trinidad induisent des changements dans sa conception. Poussé à la clandestinité, le masque devient visible au carnaval. De nos jours, devenu simple accessoire de carnaval, le caractère sacré du masque ne transparaît plus. Les procédés de l'ambivalence, le masque des mots et la dualité du masque du dragon, certes reproduisent le langage religieux pour rehausser le carnavalesque, mais surtout révèlent le welto culturel³⁶³ et littéraire par le masque des mots. Le romancier masque pour avancer, pour parvenir à son but. Il expose la magnificence d'un peuple déterritorialisé de force qui a su se recréer à Trinidad par la créolisation. Ce peuple donne naissance à une culture créatrice, culture créole, lieu de rencontre, dont le carnaval est emblématique.

En tant que lieu de rencontre, le carnaval déclenche des controverses au nom de la religion ou au nom de la défense de valeurs communautaires. Certains membres de la communauté indienne dénoncent le caractère ségrégationniste du carnaval. Il exclut les pratiques culturelles indiennes. Alors que les religieux évoquent la damnation éternelle du carnaval. Earl Lovelace montre par ces polémiques que le carnaval demeure toujours et encore le lieu de contestations politiques et religieuses. Les luttes ethniques s'énoncent aussi sur la place publique du carnaval, reflet de la société trinitadienne.

Le paradigme de renversement inhérent au carnaval permet à Florence et à Claude de jouir d'un moment intense de liberté. Cet effet cathartique du carnaval leur permet de

³⁶³ Nous appelons welto culturel, les pratiques culturelles qui utilisent le masque ou/et se masquent pour perdurer.

mieux appréhender la vie de tous les jours. Avec ces deux personnages, le romancier conçoit le carnaval, non pas comme produit de consommation, mais comme un élément moteur de la réalisation de soi de l'être caribéen. Les regards sur Florence rappellent la dimension esthétique du carnaval de Trinidad. Le costume de Florence montre une corrélation entre carnaval et événement conjoncturel, plus précisément avec le mouvement Black Power. Jouvay avec sa sortie de nuit des Jab Jabs et son rituel de boue garde des traces de son africanisation et la trace des carnivals anciens, par son défi des autorités. Florence et Claude indirectement portent l'africanisation du carnaval de Trinidad. Le romancier atteste de la capacité de réinvention et de transformation du carnaval. En même temps, il affiche aussi un ancrage identitaire.

Toutefois, le traitement des parades carnavalesques soulève des interrogations, car il est quasi inexistant dans les romans du corpus. Alors que d'autres romanciers trinidiens les représentent plus conséquemment. L'une des réponses plausibles à ce questionnement pourrait être que Earl Lovelace s'intéresse à la masse populaire, alors que le carnaval est confisqué par l'élite politique, sociale et économique (qu'il appelle Bacchanal Elite) qui l'installe dans une logique de système consumériste et nie la rébellion et la résistance inhérentes au carnaval de Trinidad. Pourtant, le romancier montre sa maîtrise de la narration d'une parade avec la parodie de la résurrection de Dorlene (*IJM*, 288-9).

Earl Lovelace, en plus de s'attarder sur les préparatifs du carnaval et du carnaval lui-même, accorde une place prépondérante dans ses romans à l'expression musicale du carnaval : calypso et steelband, véritable patrimoine endogène de Trinidad, expression même de l'authenticité recherchée par le romancier. Ces deux pratiques musicales relèvent du welto culturel. Elles pratiquent l'art du masque, et avancent masquées. Ici, le welto se révèle comme signe et trace de résistance, mais surtout comme élément d'assertion identitaire. L'art du 'double entendre', par son interprétation duelle, correspond au welto. Les calypsos de Philo l'utilisent, comme le pratiquent les calypsos réels. Pour perpétuer la pratique du tambour à peau, le steelpan apparaît grâce au welto. En plus des effets de vraisemblance, l'écrivain recourt au procédé romanesque du flux de conscience pour une immersion dans une période historique du steelband et pour la compréhension du rôle du calypsonien dans la société. La posture de romancier de la colonialité d'Earl Lovelace se perçoit dans sa capacité à s'appropriier le réel trinidadien, d'une part pour narrer l'histoire manquante du génie créateur des notes du steelpan, et

de l'autre pour réhabiliter le rôle du calypsonien en l'érigeant en narrateur de ces romans – *The Dragon Can't Dance*, et *Is Just a Movie*. Cette posture dénote l'écrivain postcolonial qui affirme son ancrage dans la réalité de son pays tout en se démarquant d'une affiliation eurocentrée. Il s'inscrit lui aussi dans un processus de créolisation littéraire par l'art du welto.

La diffusion diasporique de la trilogie culturelle de Trinidad : steelpan, calypso et carnaval, atteste d'un écho identitaire dans la Caraïbe de la culture créole de Trinidad. La culture créole ne se conçoit pas comme essentialiste, car non figée dans un espace-temps mémoriel, elle s'adapte face aux nouveaux défis. Le steelband d'instrument de résistance s'oriente vers une pratique musicale apaisée et le calypso incorpore des éléments d'origine indienne et occidentale.

Dans cette étude, nous avons tenté de balayer le champ du carnaval représenté dans le corpus en adjoignant à l'analyse narratologique des éléments anthropologiques sur le carnaval de Trinidad pour mieux saisir la portée de l'expérience des personnages comme emblématiques de l'expérience collective des Trinidiens au carnaval. L'élément anthropologique permet aussi d'éclairer le concept de welto, particulièrement le welto culturel. Le masque des mots et le renouvellement de la fonction du calypsonien comme narrateur permettent d'appréhender le welto comme un procédé littéraire.

CONCLUSION – Partie I

En guise de conclusion, nous présentons d'abord une synthèse de cette partie sur l'appropriation culturelle pour une valorisation de celle-ci représentée dans le corpus, puis quelques implications et perspectives brèves par le prisme de *l'Éloge de la Créolité*³⁶⁴. L'étude de la culture créole à travers deux pans principaux, à savoir le lieu et le carnaval lui-même, nous a permis de montrer les caractéristiques de cette culture créole qui est à l'œuvre dans les romans de Lovelace. Les romans du corpus portent une vision intérieure sur cette culture et dépeignent son authenticité. « *Nous avons vu le monde à travers le filtre des valeurs occidentales, et notre fondement s'est trouvé "exotisé"* »³⁶⁵ affirment les promoteurs de la Créolité. Il y a certes exotisation par l'aliénation des personnes qui ont un regard tourné vers l'extérieur – Claude, Dorlene, et Alford George sont des personnages-révélateurs de ce fait – mais surtout un phénomène d'étrangeté comme le précise Benitez Rojo. Cette dualité fait dire que 'nous sommes d'ici, mais aussi nous sommes d'ailleurs', un ailleurs multiple. Être d'ici et d'ailleurs, étrangeté que vivent surtout « les damnés de la terre », des personnes démunies qui cherchent à exprimer des pratiques ancestrales d'un ailleurs ici. Ces lieux d'ici, ces lieux créoles, dans le présent de la Caraïbe donnent vie et forgent cette culture créole. Choc des cultures, déculturation, acculturation, masques pour une culture créole que l'histoire de l'esclavage et de la colonisation façonne.

La plantation crée les prémices de cette singularité culturelle en mettant en contact plusieurs cultures originelles. Elle est le lieu d'une colorimétrie hiérarchique ainsi qu'ethnique dont les traces perdurent dans le vivre ensemble trinitadien. La fuite de ce lieu, la résistance deviennent l'aporisme des esclaves. Le lieu onirique pour trouver le repos et la paix s'incarne dans Kumaca, lieu perverti par l'avidité d'un maître d'école. Les paysages ruraux de Cascadu évoluent vers une vie moderne, pourtant les stigmates du passé réclament Réparation, en posant l'épineux problème de la terre. La mythologie créole se dévoile aussi dans ce lieu rural. Le milieu urbain comme le centre-ville de Port of Spain n'incarne pas un lieu actif de la culture créole, il symbolise la décadence coloniale ; pas plus que les lieux modernes, comme Diego Martin, qui brillent par leur uniformité caractéristique d'un non-lieu. Au contraire, le bidonville de Laventille donne

³⁶⁴ Jean BERNABE, Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIANT, *Éloge de la Créolité*, Gallimard, 1989.

³⁶⁵ Jean BERNABE, Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIANT, *Éloge de la Créolité*, Gallimard, 1989, p.14.

vie à cette culture créole par le carnaval, le steelband, et le calypso. Le romancier magnifie le lieu.

Le lieu offre un décor réaliste pour l'évolution des personnages, il participe aussi de l'authenticité. La lecture des lieux évoque bien les Antilles et la toponymie situe particulièrement le cadre de Trinidad. L'espace géographique ne brosse pas un simple paysage à admirer, il véhicule aussi des enjeux aussi bien historiques, sociaux et économiques, mais surtout culturels. L'enjeu principal pour le romancier est de redonner sa place au bidonville de Laventille comme berceau des pratiques culturelles de la trilogie culturelle.

Le carnaval est le pilier de cette trilogie. Miroir non seulement de la culture, mais aussi celui de la société, le carnaval de Trinidad s'énonce comme le 'Third Place' que conceptualise Homi Bhabha. Le lieu de l'entre-deux où les cultures se rencontrent et fusionnent. Earl Lovelace le conçoit comme '*The Meeting Place of Culture*'. Le romancier brosse un lieu de rencontre réelle, lieu d'expression religieuse, personnelle ou musicale et lieu de transformation sociale. La narration du carnaval révèle surtout la dualité du regard posé sur les femmes, dualité du masque d'Aldrick, dualité d'Aldrick qui doit se réinventer, dualité des débats de la place publique qui réclament plus de visibilité et pourtant s'enferment dans une préservation culturelle 'dite' pure et oublient de promouvoir sa nouvelle terre d'appartenance, dualité d'une réalisation de soi incomplète de Florence et pour Claude une exaltation passagère, dualité du steelband en quête de respectabilité, dualité du calypsonien qui doit se renouveler, dualité d'un carnaval de Trinidad où les démunis sont dépossédés d'une fête dont ils ont été les artisans. Ces dualités révèlent le welto, le welto culturel surtout. Le welto culturel est bien sûr l'art du masque, l'art d'avancer masqué pour parvenir à ses fins. La trilogie culturelle de Trinidad dévoile cette forme de welto propre à la culture créole : welto culturel du carnaval où les masques sacrés d'origine africaine trouvent un lieu d'expression, welto culturel du steelband pour la survie de pratiques ancestrales, welto culturel du calypso utilisant le 'double entendre' comme mode d'expression.

Les romans du corpus livrent une vision interne de la culture créole, non pas sublimée à la manière doudouiste, mais réaliste et véritable. Cette vision se veut acceptation de soi par sa culture pour porter «*un regard neuf (...) afin de le replacer au centre de nous-*

mêmes »³⁶⁶, signent les co-auteurs de *l'Éloge à la Créolité*. Cette posture n'est pas nouvelle. Contrairement à ces écrivains antillais francophones, Lovelace a toujours œuvré dans ce sens depuis son premier roman : *While Gods are Falling* de 1965. Les intellectuels trinitadiens possèdent une conscience de la culture créole de Trinidad depuis fort longtemps. Diverses initiatives littéraires et politiques furent entreprises dès les années 1920. La promotion du Yard Novel par Albert Gomez, Mendez et C.L.R James, par *The Beacon group et Trinidad*. Dans les années 50, les universités populaires de Woodford Square menées par Eric Williams contribuèrent à cette conscientisation. L'indépendance propulse les valeurs créoles et valorise ses créations endogènes. En écrivant des romans qui mettent en scène véritablement le peuple, le romancier cherche à restituer la dignité des opprimés trinitadiens, en particulier ceux des bidonvilles, et invite à garder la claire conscience de soi, en dépit des vicissitudes. Il leur donne la parole et raconte leur vécu, leurs accomplissements et leur manière de vivre le monde. Cette exploration du réel trinitadien par la culture créole a un but éminemment cathartique. Ce positionnement par la culture créole amène à voir le monde à travers le prisme de la différence et à accepter l'autre dans son altérité. « *La Créolité est une annihilation de la fausse universalité, du monolinguisme et de la pureté* »³⁶⁷, affirment les tenants du concept. La culture créole convie à la rencontre, aux partages, à la fusion culturels. Elle est inclusion et non pas exclusion par un élitisme. Il n'est pas étonnant que le thème du carnaval soit reproduit par les écrivains de la région pour se défaire des mécanismes de l'aliénation produite par le discours colonial. Le carnaval représente le monde à l'envers et celui de tous les possibles. En montrant le réel caribéen, ils attestent aussi de l'humanité de l'être caribéen, et contribuent à une vision du monde dans sa diversité. Ils affirment la diversité du monde par la culture et dédaignent le modèle d'unicité du monde proposé par la notion d'universel. Le monde est complexe, chaos affirme Glissant, et il faut l'accepter en tant que tel, dans sa complexité. Même si le romancier ne présente pas sa culture comme telle dans ses romans, cette appropriation culturelle pour la valorisation de l'être caribéen déconstruit l'hégémonie culturelle occidentale (que l'on trouve aussi comme affirmation dans la démarche de la créolité). Cette culture créole crée une nouvelle humanité, qui ne peut être considérée de seconde zone où de sous-humanité, mais affirme le droit à l'humanité de tout homme, tout homme mérite considération quel que soit son origine, sa religion, etc. Cette focalisation sur la culture créole n'est pas facteur d'enfermement, mais porteuse d'ouverture, à la

³⁶⁶ Jean BERNABE, Patrick CHAMOISEAU, Raphaël CONFIAINT, *Éloge de la Créolité*, Gallimard, 1989, p.24.

³⁶⁷ Idem, p.28.

pluralité et à la diversité du monde, elle encourage le partage. Pour l'auteur, parler de soi, de sa culture créole, n'équivaut pas à une quête identitaire comme l'ont souvent souligné les critiques littéraires des œuvres antillais. Ici, il s'agit d'une affirmation identitaire par la culture, une affirmation de sa présence au monde, pour parvenir à la conscience de soi.

Selon les théoriciens de la créolité : « *La culture est le lien vivant entre le passé et le présent* »³⁶⁸. Les romans d'Earl Lovelace, à caractère mémoriel, restituent l'univers créole à partir de vécu certes de l'auteur, mais trinitadien en général. La mémoire manque d'objectivité, soutient Halbwachs, cependant elle draîne des émotions dignes d'être racontées pour entrer dans la réalité du monde actuel. Il s'agit de réactiver le passé pour son potentiel libérateur du présent. D'une manière générale, la narration du passé, pas plus que celle de la culture, n'est idéalisée ni folklorisée dans les romans du corpus. Ce regard sur le passé active le réel passé pour mieux vivre au présent et pour mieux appréhender le futur. Il permet de réinventer des pratiques telles que la nouvelle fonction allouée au calypsonien par Earl Lovelace dans ses romans, ou le steelband qui joue des œuvres symphoniques. Le but avoué de cette posture ne se trouve pas dans la glorification de la culture, mais dans le dire de son monde, de parler de soi, se regarder, et dire sa perception de soi, mais surtout indiquer le chemin de l'émancipation. L'Émancipation (abolition de l'esclavage), affirme le romancier, n'a pas amené une liberté de conscience, n'a pas appris à être libre. Cette liberté est un acte de conscience pour un agir par la culture pour se valoriser. Toutefois, nous pouvons reprocher à Earl Lovelace de n'avoir qu'une vision interne des pratiques culturelles afro-trinitadiennes, mais ne parle-t-on pas mieux de ce que l'on connaît, dit l'adage ? De plus, les romans du corpus abordent très peu les autres pratiques culturelles, propres à cette culture créole : le stickfighting, art martial trinitadien, le parang, le bongo, les veillées mortuaires... Il montre par-dessus tout, une culture créole urbaine.

Cette approche de la culture créole tente de témoigner d'une réalité, d'une présence au monde, d'une vérité qui n'est pas universelle, mais universalisante. Elle se refuse à un enfermement culturel. Elle ne vise pas non plus à promouvoir un communautarisme sectaire et à stigmatiser les différences, mais constitue une volonté de trouver un point commun qui rassemble, une alternative à une émancipation politique – non atteinte jusqu'à maintenant. Elle est une invitation au partage, comme l'a montré l'étude de la

³⁶⁸ Idem p.36.

trilogie culturelle de Trinidad. Le carnaval, le steelband et le calypso établissent tous des espaces de partage ouverts. Cette représentation répond aussi à cette soi-disant ‘a-historicité’ et l’absence d’accomplissements des caribéens par une double lecture : le roman en lui-même est déjà un accomplissement et il raconte les réalisations de la culture créole. Elle permet aussi un recentrage et éveille les consciences par la fierté. La propagation du modèle du carnaval trinidadien évoque ‘l’identité rhizome’ de Glissant qui trouve à se reproduire à partir de ses racines.

L’authenticité de la culture créole de Trinidad s’expose dans sa trilogie, mais aussi dans son enracinement dans l’oralité que le calypsonien personnifie. En l’érigeant en narrateur du roman *–Is Just a Movie –*, Earl Lovelace perpétue cette tradition orale dans ses romans. Par cette pratique, le romancier renouvelle la fonction du calypsonien comme tentent de le faire les créolistes avec la figure du conteur pour traduire cet imaginaire créole : « *ce fut la rupture, le fossé, la ravine profonde entre une expression écrite qui se voulait universal-moderne et l’oralité créole traditionnelle où sommeille une belle part de notre être* »³⁶⁹.

Cette mise en perspective a permis de souligner quelques points communs à la démarche de Earl Lovelace et des créolistes. Les préoccupations de Earl Lovelace rejoignent celles de la créolité. Celles-ci s’avèrent être aussi celles d’autres écrivains de la colonialité qui cherchent à parvenir à une conscience de soi et à une valorisation de soi par leur culture. La posture de ces écrivains traduit celle d’Aimé Césaire, pionnier de la littérature postcoloniale. Dans une interview menée par Maryse Condé, Césaire commence par affirmer la place prépondérante de la culture : « *j’ai toujours pensé que l’arme pour nous - on n’y croyait pas suffisamment -, c’est la culture* »³⁷⁰. Il poursuit en développant sa métaphore de l’arme : « *pourquoi les mots (...) sont-ils des «armes miraculeuses» ? Parce que j’ai pensé que c’est de là que, miraculeusement, devait venir le salut. C’était cela, pour moi, le miracle.* »³⁷¹. Cette conception du monde colonial a remis en sous-catégorie et aliéné la majorité des hommes et femmes de la planète, et la mondialisation prolonge cette idéologie en cherchant à niveler la culture. Césaire avait déjà lancé un appel à l’éveil des consciences dès 1966 et mettait déjà en garde contre la déculturation en parlant de l’art africain.

³⁶⁹ Idem p.35.

³⁷⁰ Aimé Césaire, « Interviewé par Maryse Condé », in *L’Express*, le 01/06/2004.

³⁷¹ Idem

S'il se déleste de son passé pour entrer plus allègrement dans l'ère de la civilisation de masse, s'il se débarrasse de ses légendes, de sa sagesse, de sa culture propre, ou bien tout simplement s'il considère qu'il n'a plus aucun message à délivrer au monde, c'est très simple, l'art africain s'étiolera, s'appauvrira et disparaîtra.³⁷²

À Trinidad de nos jours, le phénomène de décréolisation inquiète. Même si la trilogie culturelle continue à impulser une dynamique à la culture créole. Cependant, elle révèle une pratique à la manière de 'non people'³⁷³ de Ritzer. La culture créole par sa trilogie devient un produit de consommation économique et de loisirs. De plus, les facteurs socio-économiques tels que l'expatriation des jeunes et le vieillissement de la population l'affaiblissent. Les réels acteurs culturels sont de moins en moins nombreux à assurer une réelle transmission. Néanmoins, le renouveau multiculturel impulsé par Baseo Panday pour prendre en compte les pratiques culturelles de toutes les communautés amène plus de visibilité à certaines pratiques : le stickfighting, les religions syncrétiques, Divali, le tassa, les régates des Dragons, ..., et crée une émulation pour transmettre et préserver vivaces les pratiques culturelles du pays Trinidad.

Ainsi, il semble opportun de poursuivre ces recherches sur la culture créole de Trinidad en y incluant d'autres pratiques telles que la religion, la nourriture et la langue, et voir en quoi la diversité des pratiques se fige dans un temps donné pour marquer l'authenticité ou évolue vers une acculturation, signe d'une créolisation toujours à l'œuvre. Il convient aussi d'analyser le positionnement narratif de la jeune génération de romancier ou d'artistes de Trinidad et/ou de la Caraïbe.

³⁷² Aimé Césaire, discours d'ouverture *Colloque sur l'art dans la vie du peuple* du Premier Festival mondial des arts nègres, Dakar, 6 avril 1966 (30 mars – 21 avril 1966).

³⁷³Ritzer George, et al., "The 'Magical' World of Consumption: Transforming Nothing Into Something", in *Berkeley Journal of Sociology*, vol. 49, 2005, pp. 117–36.



PARTIE II

CARNAVALISATION PAR LA PARODIE

PARTIE II. CARNAVALISATION PAR LA PARODIE

INTRODUCTION

(Ces formes de manifestations : réjouissances publiques du carnaval, rites et cultes comiques spéciaux, bouffons et sots, géants, nains et monstres, pitres de nature et de rangs divers, littérature parodique vaste et variée, etc., toutes ces formes possèdent une unité de style et constituent des parties et parcelles de la culture comique populaire, notamment de la culture du carnaval, une et indivisible.³⁷⁴

Dans la Grèce antique, la parodie fut longtemps considérée comme un discours parasitaire qui, faute de talent, de compétence, d'imagination, vivait aux dépens des grandes œuvres qu'elle éclaboussait par son incompetence. Toutefois, si la parodie a été restreinte à quelques œuvres littéraires, avec le contexte sociohistorique du 20^e siècle de la libération de la pensée critique, les œuvres parodiques contemporaines se multiplient et reflètent leur société d'origine plus à même d'accueillir ce type de pensée double. Il convient donc dans cette partie de mieux cerner le concept de parodie, d'une part, et, d'autre part, d'analyser quelques représentations parodiques des œuvres du corpus en lien avec le concept de Welto.

La parodie revêt un aspect polysémique et reflète ainsi les divergences des théoriciens sur son acception. La plupart, dont les précurseurs de la théorisation de ce concept, s'appuient d'abord sur des considérations littéraires. Certains théoriciens – Aristote, les formalistes russes, Genette, trois théoriciennes anglo-saxonnes : Rose, Hutcheon et Sangsue – l'envisagent comme un genre, d'autres la considèrent comme une figure de rhétorique (Dumarsais) ou comme un mode discursif (C. Harries). Loin de chercher

³⁷⁴Michail Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1978, 471 p., p. 12.

l'unification du concept, ils l'élargissent, créant ainsi plus de confusion. Les définitions suivantes, les plus pertinentes, des théoriciens littéraires dans ce domaine, aident à mieux appréhender le concept.

Dans *Palimpsestes*, G. Genette définit la parodie comme un « détournement de texte à transformation minimale » et il ajoute : « une transformation ludique d'un texte singulier »³⁷⁵. D'autres, comme D. Sangsue³⁷⁶, adhèrent à la notion de transformation d'un texte, mais soulignent le côté « *ludique, comique ou satirique d'un texte singulier* »³⁷⁷. Les formalistes russes, tels que Tomacheski, avaient considéré d'abord le texte et parlent de 'dénudation' ou de 'mécanisation' : une « *dénudation comique d'un procédé littéraire mécanisé, permettant son renouvellement* »³⁷⁸. Linda Hutcheon, elle, insiste sur la mise à distance de l'œuvre première dans la parodie : « *répétition avec une distance critique (par renversement ironique), qui insiste plus sur la différence que sur la ressemblance* »³⁷⁹. Rose et Bakhtine élargissent la source de la parodie. Elle peut-être aussi artistique pour Rose qui la conceptualise en termes de « *refonctionnement comique d'un matériau linguistique ou artistique préformé* »³⁸⁰, alors que Bakhtine souligne le caractère social et idéologique de la parodie : "*Parodying is the creation of a decrowning double; it is that same "world turned inside out."* For this reason parody is ambivalent. (...) Everything has its parody, that is, its laughing aspect (...). Parodying doubles have become a rather common phenomenon in carnivalized literature »³⁸¹.

Le concept de parodie de Bakhtine – en lien avec la carnavalisation, qu'il a conceptualisée également – offre plus de possibilités pour notre étude. Le théoricien prend comme source de la parodie tous les faits sociaux et ne se limite pas à la littérature. De la parodie qu'il conçoit avant tout comme une forme de rire, il affirme, dans son essai sur l'œuvre de Rabelais : « *(t)out ce qui était terrible et effrayant dans le monde habituel se transforme dans le monde carnavalesque en joyeux 'épouvantails*

³⁷⁵Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, (« Points », 257), p.40 et 202.

³⁷⁶ Ce travail de définition du concept de parodie s'appuie sur l'article de Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, septembre 2006. Les concepteurs cités : D. Sangsue, Linda Hutcheon et Rose proviennent de cette étude.

³⁷⁷ Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, septembre 2006, p.1.

³⁷⁸*Ibid.*, p.13.

³⁷⁹*Ibid.*, p.13.

³⁸⁰*Ibid.*, p.13.

³⁸¹Michail Bakhtine et Caryl Emerson, *Problems of Dostoevsky's poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 333p. (« Theory and history of literature », v. 8), p.127.

*comiques'»*³⁸². Bakhtine assimile le carnavalesque au grotesque, et la parodie au carnavalesque. Par syllogisme, sa définition du grotesque s'adapte aussi à la parodie :

(E)lle illumine la hardiesse de l'invention, permet d'associer des éléments hétérogènes, de rapprocher ce qui est éloigné, aide à s'affranchir du point de vue prédominant sur le monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier; communément admis; elle permet enfin de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible.³⁸³

Bakhtine met en exergue la part d'auto-parodie contenue dans le carnaval et la carnavalisation : « *Tandis que le rire populaire ambivalent exprime l'opinion du monde entier en pleine évolution dans lequel est compris le rieur* »³⁸⁴. La parodie, dit-il, ne se moque pas des autres seulement, mais doit permettre aussi de se moquer de soi. Il soutient aussi l'hybridité et la polyphonie de la parodie :

Véritables « constructions hybrides » et « bivocales », les romans parodiques mélangent deux voix, deux subjectivités, deux consciences linguistiques au sein d'un même énoncé, qui semble toutefois provenir d'un seul émetteur en raison de ses caractéristiques sémantiques et syntaxiques homogènes.³⁸⁵

Cette vision de la parodie comme « bivocale » – et donc polyphonique – s'appuie sur sa théorie du Dialogisme. Pour lui, tout acte d'énonciation inclut les propos d'autres personnes. Ce court passage condense la notion du discours dialogique :

Aucun discours de la prose littéraire, - qu'il soit quotidien, rhétorique, scientifique - ne peut manquer de s'orienter dans le « déjà dit », le « connu », l'« opinion publique », etc. L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours.³⁸⁶

Pour Bakhtine, la parodie apparaît comme une forme du dialogisme par son double sens – propre et figuré – par sa réappropriation du discours d'autrui, et par le masque de

³⁸²Michaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1978, 471p. (« Collection tel », 70), p. 99.

³⁸³*Ibid*, p.44.

³⁸⁴*Ibid*, p. 21.

³⁸⁵Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. p.126.

³⁸⁶*Ibid*, p.102.

l'intertextualité qui transforme l'hypotexte³⁸⁷ en une forme métatextuelle : le texte dans le texte ou le discours dans le discours, car toute création comprend une part d'intertextualité. La parodie par sa créativité et son « *potentiel innovateur* »³⁸⁸ génère de nouvelles œuvres. D'une ou plusieurs œuvres originelles, surgit une autre œuvre originale. La parodie se caractérise par l'art de la transformation de l'ancien en nouveau.

D'autres considérations sur la parodie sont à souligner pour expliquer la prédilection des écrivains post-coloniaux pour ce genre. Ce discours sur le discours – le discours à partir du discours ou le double discours – de la parodie crée une ambivalence dans l'interprétation de celle-ci. L'ambivalence se rencontre aussi dans la relation de l'auteur à l'hypotexte – le texte parodié : s'agit-il d'une distanciation ou d'un rapprochement ? La parodie exprime-t-elle l'admiration ou le dédain ? Avec la parodie, la neutralité n'existe pas. La subjectivité peut prendre des formes contradictoires, de la révérence à l'irrévérence. Michel Foucault et Margaret Rose conçoivent la parodie comme un : « *mode de discontinuité* » générant des ruptures entre les systèmes de représentation »³⁸⁹. Cette rupture dans la représentation qu'offre la parodie est recherchée par les écrivains post-coloniaux pour déconstruire les schémas élitistes de l'eurocentrisme et proposer d'autres représentations du monde. La parodie représente la liberté : liberté de transformer des œuvres originales. La fonction libératrice de la parodie dénote aussi son aspect révolutionnaire. Hutcheon note : « *la présence d'une 'tension' entre son effet potentiellement conservateur et son effet possiblement révolutionnaire* »³⁹⁰, car la parodie indubitablement doit conserver la trace de l'hypotexte, même si elle se donne pour objectif le dénigrement de celui-ci. La parodie induit une dichotomie dans sa perception. Parodie, miroir de la société, certes, mais sa fonction politique va plus dans le sens d'une dénonciation et elle peut se confondre avec la satire qui a essentiellement cette fonction de critique de la société.

Par ses deux niveaux de lecture, la parodie instaure une connivence entre le lecteur et le parodiste. Le rire d'adhésion ou de distanciation ponctue la lecture. Elle s'intègre dans le pacte de lecture tacite, comme pour signifier la compréhension de la double lecture.

³⁸⁷L'hypotexte est le texte fondateur.

³⁸⁸Gabrielle Trépanier-Jobin, « Le rôle de la parodie dans la dénaturalisation des stéréotypes de genre : l'exemple du *soap opera* et de la série *Le cœur a ses raisons* », thèse, Université du Québec à Montréal, 2013, p.121.

³⁸⁹*Ibid*, p.122.

³⁹⁰*Ibid*.

Le rire provoqué permet à certains théoriciens, comme Genette et Sanguet d'inclure la parodie dans le registre du ludique. Ce rire se fonde sur l'ironie la plupart du temps et non pas sur la comédie qui implique une compréhension directe et une interprétation unique. L'ironie en tant que trope réclame deux niveaux d'interprétations. Elle nécessite un décodage et exclut systématiquement celui qui ne possède pas les codes. Elle demande une initiation, d'où son côté élitiste que dénoncent certains. Elle s'appréhende difficilement, car elle implique différents niveaux d'interventions : le sujet/le texte parodié (en filigrane comme un palimpseste), l'auteur-encodeur, le texte/la parodie, le lecteur-décodeur. Certains théoriciens condamnent l'ironie comme une volonté de tromperie et de contrôle, comme Barthes qui considère la parodie comme de « *mauvaise foi* » et critique son « *rire castrateur* »³⁹¹.

Les écrivains de la colonialité s'approprient cet aspect du genre pour déconstruire leur passé colonial et proposer un nouvel ordre du monde. La parodie demande de l'inventivité, un imaginaire fertile pour créer une œuvre, tout en laissant transparaître l'œuvre source. Pour eux, la parodie est un vecteur de communication avec une élite littéraire internationale en quête de défis intellectuels et avec leurs concitoyens détenteurs des clés de décodage. La parodie apparaît comme un conglomérat d'éléments hétérogènes, à l'instar du monde caribéen où différentes cultures donnent naissance à la culture créole, dont les écrivains de cette région – tel Earl Lovelace – s'efforcent de transcrire la réalité en « *s'affranchissant du point de vue prédominant sur le monde* »³⁹² et de raconter en jetant un regard nouveau sur leur monde et le monde en général. Ces romanciers transcendent le diktat de l'universel, et sa vision pyramidale d'un monde élitiste, pour un 'diversel' qui prend en compte une multitude de visions du monde. La parodie dévoile la pluralité de la pensée non pas unique, ni universelle, mais diverse. Nombre d'écrivains caribéens exposent cette présence au monde par le biais de la parodie et témoignent d'une nouvelle vision du monde. La parodie, dans cet espace, se place plus sur le plan contestataire. Elle conteste et remet en cause l'institution coloniale et ses divers prolongements dans le monde contemporain. Cet aspect révolutionnaire de la parodie par sa contestation de l'ordre établi et d'appel aux changements est réinvesti dans les œuvres de la colonialité, qui ne cherchent pas à critiquer seulement un genre, un courant, mais toute l'idéologie coloniale. Par la parodie, les écrivains post-coloniaux

³⁹¹Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p.19.

³⁹²Gabrielle Trépanier-Jobin, « Le rôle de la parodie dans la dénaturalisation des stéréotypes de genre : l'exemple du *soap opera* et de la série *Le cœur a ses raisons* », thèse, Université du Québec à 2013, p.144.

s'assurent du soutien du peuple, qu'ils magnifient et revalorisent. La parodie se révèle être un excellent procédé de déconstruction des schémas hégémoniques.

Suite à cette présentation des enjeux émanant de la parodie, la question du rapport du welto à celle-ci se pose. Le concept de welto, que nous mettons en avant dans cette thèse, partage des similitudes avec la parodie. Il peut aussi user de celle-ci pour parvenir à ses fins. Les citations de Bakhtine mettent en exergue les mots 'invention', 'ambivalent' et 'double'. Ces mêmes mots contribuent à la conceptualisation du welto. Comme la parodie, le welto intègre le jeu et l'inventivité et toutes les figures du double. La parodie, élément significatif de la carnavalisation, par son discours masqué se joue de l'autorité, comme un pratiquant du welto – dans ses actes de marronnage au quotidien – en jouant un double jeu, en pratiquant l'art du double entendre, et en utilisant finement la moquerie ainsi que l'ironie. La carnavalisation, avec sa remise en cause des systèmes établis, trouve dans la parodie un puissant vecteur de contestation.

Qu'en est-il du welto ? L'aspect contestataire de la parodie se retrouve-t-il dans cette pratique ? Le welto nécessite une inclusion dans une communauté d'avertis ainsi que la parodie. Peut-on les considérer indifféremment ? La créativité des deux formes permet-elle de les associer ? La problématique première de cette partie porte sur le masque : peut-on considérer les sens cachés de la parodie comme un masque ? La dualité rattachée au welto révèle-t-elle d'une forme de parodie ?

Dans *The Location Of Culture* Homi Bhabha³⁹³ qualifie l'homme colonial de 'mimic man'. Ce dernier plagie ses maîtres. Ce mimétisme peut-il être considéré comme une forme de parodie ? L'homme en situation de colonisé s'approprie et transforme les matériaux dont il dispose (africains, caribéens, indiens, européens) pour en faire des œuvres hors normes (européennes), exerçant une véritable fascination par leurs richesses et leur imagination. La parodie chez Earl Lovelace détourne les normes littéraires européennes comme pour la présentation épique de Calvary Hill. Il en propose une nouvelle vision en renouvelant le genre. Pour captiver son lecteur, Earl Lovelace s'appuie sur la parodie. Les parodies abondent dans les romans du corpus, quelques-unes feront l'objet d'une analyse dans cette partie : d'abord les parodies de la colonisation dans *Is Just a Movie* et *The Dragon*, puis les parodies de la révolution de

³⁹³ Homi Bhabha, *The Location Of Culture*, Routledge, London and New York, 1994, 478p.

Fisheye et de Sonnyboy, et pour finir les parodies sociétales de l'écrivain, et de l'enquête policière.

Chapitre I. Les parodies de la colonisation

Introduction

Le fait est que la civilisation dite « européenne », la civilisation « occidentale », telle que l'ont façonnée deux siècles de régime bourgeois, est incapable de résoudre les deux problèmes majeurs auxquels son existence a donné naissance : le problème du prolétariat et le problème colonial ; que, désarmée à la barre de la « raison » comme à la barre de la « conscience », cette Europe-là est impuissante à se justifier ; et que, de plus en plus, elle se réfugie dans une hypocrisie d'autant plus odieuse qu'elle a de moins en moins chance de tromper.
*L'Europe est indéfendable.*³⁹⁴

Dans le *Discours sur le colonialisme*, pamphlet anti-colonial, Aimé Césaire renverse le rapport de force en utilisant les armes rhétoriques et intellectuelles des Européens contre eux. Pour sa démonstration, il choisit de poser une équation « colonisation = chosification »³⁹⁵. Avec ce terme de chosification, il signifie le grand bouleversement de l'ordre du monde et de l'humanité. Le monde entier devient la chose des Européens. Dans cette entreprise de chosification, des hommes et des femmes sont anéantis pendant des siècles : « Je parle de millions d'hommes à qui on a inculqué savamment la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir, le larbinisme »³⁹⁶. Il affirme avec force que « l'Europe est indéfendable » pour ce méfait. Il adopte une posture très offensive. D'autres écrivains eux aussi ont condamné cette entreprise mercantile et avilissante de manière radicale. Cette dénonciation se poursuit de nos jours, en dépit des indépendances de certains pays colonisés, d'une attitude plus affable des Européens, de la reconnaissance de l'esclavage comme crime contre l'humanité, et de divers actes de réparation. Les effets néfastes de celle-ci perdurent encore de nos jours, d'autant plus que la colonisation a changé de face et trouve son prolongement dans le néo-colonialisme, la mondialisation. Le travail de décolonisation des (ex)colonisés revêt diverses modalités. L'une d'elles est la dénonciation par une mise à distance par la parodie dans les romans d'Earl Lovelace.

Dans cette étude, deux parodies de la colonisation sont proposées. Au contraire de

³⁹⁴Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, 92p, p.44.

³⁹⁵*Ibid*, p.13.

³⁹⁶*Ibid*.

Césaire qui utilise l'art du discours européen, Earl Lovelace recourt à la figure du conteur antillais, comme narrateur, pour revendiquer l'humanité des mis en esclavage. Sa posture épistémique simplifiée s'adresse à des enfants et n'est pas celle d'un intellectuel. Il déconstruit l'entreprise coloniale en la représentant sous un nouveau jour. Ce mode de renversement dénote la carnavalisation. Le personnage du conteur apporte de l'authenticité et de la connivence pour cette parodie de la colonisation. L'autre parodie – plus offensive et plus argumentative – porte principalement sur la thématique du néo-colonialisme. Le tournage d'un film montre le néo-colonialisme à l'œuvre et représente de manière allégorique la colonisation par un procédé de mise en abîme. Les effets serviles de la colonisation se révèlent par des acteurs locaux flattés face à l'équipe de tournage. King, le narrateur auto-diégétique, tente de les raisonner.

Les parodies présentées dans ce chapitre n'imitent pas un genre. Bien qu'elles soient ludiques, elles invitent à la réflexion. Elles ne portent pas de dénonciation clairement affichée comme dans la satire. Pourtant l'intention pédagogique est bien présente, véhiculée par les narrateurs du récit. Le conteur, Bango, éduque ses neveux tout en les amusant. King revendique sa stature de calypsonien, lui aussi éducateur du peuple. Comment le romancier parvient-il à son but ? Les messages sous-jacents des parodies sont-ils facilement déchiffrables ? La parodie de Bango dans *Salt* constitue la première phase de cette étude. La seconde partie concerne la parodie du film de *Is Just a Movie*.

1. Et si la grande épopée coloniale n'en était pas une !

Introduction

La seconde partie du prologue de *Salt* s'ouvre sur une parodie de la colonisation et de l'esclavage racontée par Bango, oncle du jeune narrateur. Bango fait office de conteur traditionnel. Le conteur antillais joue un rôle important de transmission par l'oralité. Le conteur a conservé sa mission d'éducateur héritée d'Afrique. Le conte stimule l'imagination, l'esprit critique et la créativité. Bango raconte l'histoire, ou plutôt, il la reconsidère. Cette histoire dénuée de datation avec des repères temporels et spatiaux précis invite à une balade mémorielle. Bango s'érige en éveilleur des consciences de ses neveux, mais aussi de sa communauté. Il conscientise le personnage principal, Alford George, au sujet de la problématique de la réparation. Le conteur n'est pas un grand témoin de l'histoire. Il ne possède pas de connaissance livresque, mais une imagination fertile. L'oncle imagine, dans la logique des situations, des pans de l'histoire coloniale

restés sous silence. Il séduit son auditoire, ses neveux, grâce à la parodie. Ses paroles et messages captent l'attention du lecteur aussi. Il les amuse, les distrait et les éduque en même temps. Bango, en tant que conteur, fait figure de résistant. Sa posture de gardien de la tradition entre en porte-à-faux avec le progrès proposé par la civilisation européenne. Le bestiaire animalier ou fantastique occupe habituellement une large place au panthéon du conte. Aucun personnage animal n'est représenté, même pas le 'trickster', le petit malin qui, comme Anansi, l'équivalent de compère lapin dans le conte trinitadien, se sort toujours des situations les plus inextricables.

Ce conte décline une réappropriation parodique de l'histoire : « *Parce que le temps antillais fut stabilisé dans le néant d'une non-histoire imposée, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaises* »³⁹⁷. L'écriture parodique d'Earl Lovelace s'engage à renverser la vision de l'aventure épique, conquérante et triomphale de l'entreprise coloniale. En quoi cette réécriture parodique de l'histoire coloniale participe-t-elle à une entreprise de réhabilitation de l'être caribéen ?

1.1. DIFFICILE D'ÊTRE COLONISATEUR

'Watch the landscape of this island, he began with the self-assured conviction (...). And you know that they coulda never hold people here surrendered to unfreedom.' The sky, the sea, every green leaf and tangle of vines sing freedom. Birds frisk and flutter and whistle and sing. Just so a yard cock will draw up his chest and crow. Things here have their own mind. The rain decide when it going to fall, (...). It had no brooding inscrutable wilderness here. There was no wild and passionate uproar to make people feel they is beast, to stir this great evil wickedness in their blood to make them want to go out and murder people. Maybe this madness seized Columbus and the set of conquerors when they land here and wanted the Carib people to believe that they was gods, but, afterwards, (...) they begin to discover how hard it was to be gods. (*Salt*, 5)

Les colonisateurs en quête de fortune s'installèrent sur les îles de la Caraïbe, mais durent faire face à une nature indomptable, ainsi qu'à des hommes – d'abord les autochtones³⁹⁸, puis les déportés africains. Chaque île est fière de mettre en avant l'histoire de rébellion et de résistance à l'oppression esclavagiste. Si bien que V.S Naipaul affirme que les révoltes d'esclaves étaient aussi nombreuses que les cyclones dans la région. Haïti, 'première nation nègre', affiche sa fierté d'avoir mis fin à

³⁹⁷Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.133.

³⁹⁸Les Amérindiens refusèrent de se soumettre aux travaux forcés. L'histoire des petites Antilles relève un certain nombre de suicides collectifs d'amérindiens.

l'esclavage la première, et d'avoir obtenu l'indépendance face à l'armée la plus puissante du moment, celle de Napoléon, dès 1804. Cependant, Trinidad n'a pas d'histoire de rébellion glorieuse à raconter. En effet, la seule insurrection marquante à Trinidad, pendant la période esclavagiste, fut celle de Daaga:

Led by Daaga (Donald Stewart) in 1837, the mutiny in St. Joseph saw members of the 1st West India Regiment revolting at their barracks. On June 17th 1837, Daaga along with 280 other recruits seized arms, set fire to the barracks and tried to overthrow the garrison. This was all in an attempt to return to Guinea. The revolt however was quickly quelled and Daaga along with his followers were executed by firing squad approximately two months after the failed revolt.

The Port of Spain Gazette reported that, "One of the Most Serious alarms to which the Inhabitants of this Town have ever been subject, was raised on Sunday Morning last by a report that the Companies of the 1st West India Regiment at St. Joseph's had mutinied during the preceding night and had attempted to massacre their Officers."³⁹⁹

Bango en affirmant: "*There was no wild and passionate uproar to make people feel they is beast*", (Salt, 5) souligne cet aspect historique mais surtout redonne de l'humanité à ses ancêtres. "Beast" fait écho à la déshumanisation de l'homme africain, considéré comme sauvage. Par un mode de renversement, Bango insiste sur le caractère humain des esclavagisés à qui le Traité de Valladolid a refusé le statut d'êtres humains (car sans âme), et retourne ainsi la situation.

Cette humanité des esclavagisés s'oppose à la folie des colonisateurs, car vouloir se sacrifier est folie. Leur folie, le masque de la déification, la posture de dieu, se porte difficilement dans le quotidien et les colons vont s'en rendre compte dans leurs activités d'occupation.

The heat, the disease, the weight of armour they had to carry in the hot sun, the imperial poses they had to strike, the powdered wigs to wear, the churches to build, the heathen to baptize, the illiterates to educate, the animals to tame, the numerous species of plants to name, history to write, flags to plant, parades to make, the militia to assemble, letters to write home. And all around them, this rousing greenness bursting in the wet season and another quieter shade perspiring in the dry. (Salt, 5)

Cette accumulation d'actes de possession et de faits de colonisation donne une impression de désordre, de chaos qui tourne au désavantage des colons, qui semblent être dépassés par leurs charges et n'arrivent pas à maîtriser leur environnement. Ici,

³⁹⁹De Verteuil Anthony, *Seven Slaves and Slavery: Trinidad, 1777-1838* cité in <https://idakedagroup.com/african-legacy-tours/sites-of-african-heritage-in-tt/st-joseph-daaga-led-mutiny>.

l'image de la colonisation ne dévoile pas son caractère glorieux, elle tend même vers le ridicule. Comment imaginer, en pleine nature foisonnante et sous un chaud soleil, des hommes portent des perruques poudrées et maintiennent une posture en complet décalage avec la nature ? La scène prête à rire surtout quand on imagine les colons dégoulinant de sueur sous leur perruque. Comme le poids de leur armure, coloniser pèse sur leurs épaules. Et ils ne s'amuse pas non plus.

1.2. LE MONDE A L'ENVERS : LES LIBRES NE SONT PAS CEUX QUE L'ON CROIT

Le conteur met en parallèle l'inconfort des colons et leurs lourdes charges qui les rendent indubitablement tristes et les mettent de mauvaise humeur. Alors que les esclavagisés, eux, dansent, signe de leur joie. Il y a une inversion de situation. Le colon devrait être dans la joie, car son entreprise est florissante grâce à une main-d'œuvre servile et captive. Avec ce procédé carnavalesque du monde à l'envers, Earl Lovelace change la vision véhiculée pendant des siècles de la « glorieuse » entreprise coloniale.

On the top that they had to put up with the noise from Blackpeople. Whole night Blackpeople have their drums going as they dance in the bush⁴⁰⁰. All those dances. All those lascivious bodies leaping and bending down. They couldn't see them in the dark among the shadows and trees; but they could hear. (*Salt*, 5)

Les maîtres ne peuvent pas voir les danses de leurs esclaves, ils ne peuvent que les imaginer⁴⁰¹ et cette situation hors de leur contrôle les crispe. Dans leurs expressions, la crispation sur ces corps sensuels, agiles et libres (*lascivious bodies leaping and bending down*) dénote deux conceptions différentes du corps qui s'encanaille, au contraire de l'objectif colonial⁴⁰² et civilisationnel⁴⁰³ qui est de discipliner le corps par un maintien

⁴⁰⁰Soulignons l'intertextualité de ce passage, écho de Césaire dans *La Tragédie du Roi Christophe* : « *Quelque part dans la nuit, le tam-tam bat... Quelque part dans la nuit, mon peuple danse... Et c'est tous les jours comme ça... Tous les soirs...* », (scène 7, fin acte I).

⁴⁰¹E. Glissant affirme que cette imagination a produit des œuvres érotiques dans la littérature : “*The supposedly receptive lasciviousness of the slave, mulatto women and men who were of mixed blood, and the animal savagery with which the Africans were credited, produced an abundant supply for erotic literature flourishing in the islands from seventh to the end of the nineteenth century*”, in Nigel Bolland, *The birth of Caribbean civilisation: a century of ideas about culture and identity, nation and society*, Kingston, Miami, Oxford, Ian Randle Publishers, 2004, 665 p, p.274.

⁴⁰²L'esclave en captivité doit courber l'échine et son corps doit être maîtrisé.

⁴⁰³Le règne de la reine Victoria, ‘l'impératrice sous lequel le soleil ne couche jamais sur son empire’, est particulièrement connue pour sa rigidité corporelle. L'expression corporelle lancinante était durement sanctionnée, car vulgaire.

ferme et pur, pour marquer l'appartenance à une élite. Danser, c'est prendre possession de ce corps et s'adonner à des plaisirs corporels. Ce moment de danse que s'offrent les esclavagisés, correspond à un espace de liberté que les maîtres ne peuvent contrôler. Ils sont aussi impuissants qu'en face des forces de la nature. La formulation suggestive d'une oxymore : '*listen to them dance*'⁴⁰⁴ accentue cette impuissance. La danse est d'abord un art visuel et corporel qui affirme la liberté du corps. Un corps en vie, et non pas contraint comme celui des colons dans leurs vêtements. Le corps de l'esclave vit, car c'est sa seule possession⁴⁰⁵.

Pourtant, les colons rêvent de s'affranchir des barrières et de s'adonner à la luxure et à la jouissance corporelle. Ils ne le peuvent pas, car, cela ressemble à un aveu de faiblesse. Ce comportement caractérise celui d'une personne qui cherche à maintenir les apparences. Difficile, donc, pour eux de combler ce vide de leurs désirs. Pour eux, le plaisir corporel reste du domaine du rêve et non de la réalité.

It had days, they wanted to just sit down under a breadfruit tree and cool off, to reach up and pick a ripe mango off the tree and eat it. It had times they just wanted to jump into the sea and take a sea bath, to romp with a girl on a bed of dead leaves underneath the umbrella of cocoa trees. (Salt, P5/6)

1.3. INEFFICACITE DE L'ESCLAVAGE FACE A LA RESISTANCE

Le pouvoir de la toute-puissance coloniale est aussi remis en question par le conteur. Ce pouvoir a besoin d'asservir d'autres personnes pour étaler sa force. Impuissance d'un pouvoir fort et autoritaire où aucune faiblesse n'est admise. Le passage suivant met en exergue ce sentiment d'impuissance :

it was hard for Whitepeople. (...) they try, but they had it very hard. (...) They had to get people to fan them. People to carry their swords, people to carry cushions for them to sit down on. They had to get people to beat people for them, people to dish out lashes (...). But, what else to do? (...) It was very hard to mould the Negro character, to stamp out his savage tendencies. (*Salt*, 5 et 6)

⁴⁰⁴'*les écouter danser*' (*Salt*, 5).

⁴⁰⁵Patrick Chamoiseau, à la suite de Glissant avec sa conception des esclavagisés comme des migrants aux pieds nus, a affirmé, lors du colloque *La caraïbe chaudron des Amériques*, en octobre 2016, au moment de la table ronde des romanciers caribéens, que l'esclave qui arrive sur la plantation n'a que le mouvement pour prendre possession de cette nouvelle terre, mouvement qu'il transforme en pas de danse. Son seul bagage est son corps.

'it was (very)hard 'c'est (très) difficile' revient plusieurs fois dans ce paragraphe. Cette répétition⁴⁰⁶ souligne une impression de ne pas progresser et d'être bloqué dans une situation, sans entrevoir une issue favorable. Cette situation constitue une marque de faiblesse, un aveu d'impuissance. Ainsi, l'usage de la violence et de la brutalité caractéristique de l'esclavage et de la colonisation montent crescendo dans le passage ci-dessus avec la multiplication des tâches des esclavagisés, qui inexorablement se terminent par des actes des sévices : "to get people to beat people for them, people to dish out lashes".

Dans son *Discours sur le colonialisme*, Aimé Césaire lie cette cruauté des colonialistes à leurs croyances chrétiennes :

Poursuivant mon analyse, je trouve que l'hypocrisie est de date récente ; que ni Cortez découvrant Mexico du haut du grand *téocalli*, ni Pizarre devant Cuzco (encore moins Marco Polo devant *Cambaluc*), ne protestent d'être les fourriers d'un ordre supérieur ; qu'ils tuent ; qu'ils pillent ; qu'ils ont des casques, des lances, des cupidités ; que les baveurs sont venus plus tard ; que le grand responsable dans ce domaine est le pédantisme chrétien, pour avoir posé les équations malhonnêtes : *Christianisme = civilisation ; paganisme sauvagerie*, d'où ne pouvaient que s'ensuivre d'abominables conséquences colonialistes et racistes, dont les victimes devaient être les Indiens, les Jaunes, les Nègres.⁴⁰⁷

Earl Lovelace ne fait pas cette association. Cependant, tout comme Césaire, il tient à dénoncer la violence de cette période. Cette volonté de dominer le monde et de le soumettre en imposant aux autres et à soi-même des privations de liberté tourne à l'absurde et à la parodie. Le rire de la parodie se transforme en pitié quand la question « *what else to do ?* »⁴⁰⁸ est aussi réitérée, ainsi que « *they tried* » ou « *they try* »⁴⁰⁹. Cette accumulation souligne le degré de brutalité des maîtres, mais surtout l'inertie, l'incapacité, qui traduit un enlèvement dans cette société esclavagiste où l'on ne parvient pas à soumettre les esclaves. La pointe ironique de la parodie est aussi produite par le

⁴⁰⁶Le procédé d'accumulation par la répétition est une caractéristique de la parodie. Trépanier souligne ce rôle dans ce passage : « *Les procédés de répétition, de grossissement et d'amplification parodiques ont quant à eux des chances de le faire rire parce qu'ils exacerbent la raideur des comportements, des traits physiques, des actions ou du langage des personnages médiatiques* » in Gabrielle Trépanier-Jobin, *Le rôle de la parodie dans la dénaturalisation des stéréotypes de genre*, Université du Québec à Montréal, décembre 2013). Dans le passage précédent, le narrateur cherche à amplifier l'inefficacité de la soumission des esclaves par les colons. Ce procédé parodique se retrouve aussi dans le conte créole, certes pour faire rire, mais pour souligner l'inefficacité d'une action ou sa durée interminable.

⁴⁰⁷Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, 92p., p.55.

⁴⁰⁸*Salt*, p.6.

⁴⁰⁹*Ibid.*

commentaire du conteur avec l'emploi de l'adverbe 'really': « *No, really they tried* »⁴¹⁰, comme pour accorder une concession aux maîtres, mais surtout pour mettre en avant la résistance des esclavagisés. Phrase courte et incisive pour traduire la stérilité de l'action des maîtres pour dompter les esclavagisés. Les esclaves demeurent humains et refusent cette condition malgré toutes leurs tribulations :

There was no natural subservience here. Nobody didn't bow down to nobody just so. To get a man to follow your instructions you had to pen him and beat him and cut off his ear or his foot when he run away. You have to take away his woman and child. And still that fellow stand up and oppose you. (*Salt*, 6)

Pour que les colons reconnaissent le caractère humain des esclaves, cela survient comme par accident '*it dawn on them*'⁴¹¹. Ils ne possèdent pas de raisonnement critique. Dans la logique de leur raisonnement, la stupidité des esclavagisés ne leur permet pas d'être classés dans la catégorie des hommes. Cette litote sous l'apparence de concession, renforce et insiste sur la capacité de résistance des esclavagisés :

And then it dawn on them that you can't defeat people. Then they find out that people too stupid to be defeated. They too harden. They don't learn what you try to teach them. They too harden. They don't hear you. They forget. You tell a man to do something and he tell you he forget. You tell him to shoot and he forget to load the rifle. You tell a man to get up at five, and nine o'clock he now yawning and stretching: he didn't hear you; or he hear something different to what you tell him. You is the expert, but he believe that he know better than you what it is you want him to do, and he do it and mess it up. (*Salt*, 7)

Le passage ci-dessus s'apparente plus à la comédie qu'à la parodie et présente un procédé typique du *welto*, celui du masque de la stupidité, du faire semblant pour déjouer ou se jouer de l'autorité. En agissant ainsi, l'esclave garde un semblant de dignité qui lui permet de garder le contrôle sur sa vie. Ces actes masqués de refus de l'autorité constituent des actes de petit marronnage. L'esclave cherche à amoindrir sa condition, en posant des petits gestes de résistance dans son quotidien :

Four hundred years it take them to find out that you can't keep people in captivity. Four hundred years! And it didn't happen just so. People had to revolt. People had to poison people. (...) Haiti had to defeat Napoleon. People had to run away up the mountains.

⁴¹⁰*ibid.*

⁴¹¹'*Ils réalisent*'

People had to fight. And then they agree, yes. We can't hold people in captivity here.
(*Salt*, 6)

Ici, les renversements de situation correspondent au monde à l'envers du carnaval et ces procédés parodiques rendent effective la carnavalisation du récit. L'incapacité de compréhension de l'autorité pointe vers un dénigrement. La première inversion, dans cet extrait, se situe sur le plan intellectuel. L'esclave que les maîtres se désespèrent d'éduquer, car trop idiot, se révèle plus malin qu'ils ne le pensent. Le maître revêt le statut d'idiot. Il prend du temps pour comprendre que les esclaves sont aussi des êtres humains et comme tels ont droit à de la considération. Au tribunal carnavalesque, le maître est condamné et moqué pour son manque d'intelligence. La circonstancielle de temps '*Four hundred years*', reprise par deux fois, et le point d'exclamation à la dernière occurrence marquent le ton ironique du conteur⁴¹² qui fait semblant de s'étonner pour mieux se moquer. Ainsi, il se place dans une posture de supériorité, celle que confère la parodie.

En effet, l'insistance sur la durée de quatre cents ans, soit quatre siècles, pour changer, pour progresser vers des idées, une attitude plus humaniste, indique la lenteur du cheminement intellectuel des colons. D'autant plus que l'apogée de la colonisation et de l'esclavage correspond au siècle des Lumières, 18e siècle, où les Européens affichent la fierté de leurs pensées rationnelles et en même temps s'adonnent à l'obscurantisme en asservissant des hommes pour leurs profits. Où se trouve le sens critique dans une société esclavagiste ? Elle n'existe pas. Bango, perspicace, choisit de se moquer de cet état de fait en insistant sur l'absence de raison des colons et la longue durée du cheminement. Ce n'est qu'au bout de quatre cents ans qu'ils finissent par concevoir les esclavagisés comme des êtres humains.

La seconde inversion attire l'attention sur cette humanité des esclavagisés. 'People', des gens, des personnes, et non plus une race, comme au début avec 'Whitepeople' et 'Blackpeople', insiste sur l'humanité de chacun, et surtout sur celle des mis en esclavage. L'humanité des Africains déportés s'exprime par la révolte, le marronnage. Le conteur ne campe pas les esclaves comme victimes, mais comme acteurs de leur survie. Ils prennent en main leur cause, ne font pas de misérabilisme pour affirmer leur humanité. Acculés, les esclavagistes doivent prendre conscience de la qualité d'êtres humains des personnes qu'ils asservissent. Certes différents d'eux, mais Hommes et Femmes.

⁴¹²Le lecteur décèle bien dans l'ironie la posture de supériorité du parodiste-conteur.

Conclusion

Un proverbe africain clame que : « *Tant que les lions n'auront pas leurs propres historiens, les histoires de chasse ne peuvent que chanter la gloire du chasseur* ». Ce dicton révèle la posture épistémique de l'écrivain post-colonial qui cherche à se réappropriier son histoire. En instrumentalisant son personnage de conteur, Earl Lovelace se retrouve dans la même situation. Il campe Bango en conteur traditionnel. Son conte parodique s'inscrit dans le genre conte philosophique puisqu'il critique des mœurs de l'époque coloniale et suscite la réflexion du lecteur. Cette réécriture parodique de l'histoire participe à la réhabilitation de l'être caribéen. Elle s'organise sur la modalité de renversement de la carnavalisation en dévoilant l'aspect faussement glorieux de la colonisation. Elle montre l'humanité des esclavagisés qui trouvent des palliatifs pour atténuer leur condition. Ainsi, Bango, le conteur devient-il éveilleur des consciences. Bango décolonise l'esprit en mettant en garde contre une seule vision de l'histoire. L'efficacité de la parodie dans cet extrait repose sur des procédés notoires tels que l'accumulation, les reprises, l'étonnement, l'ironie. Ceux-ci permettent la distanciation par rapport à l'histoire imposée. Ainsi, derrière le masque de la parodie, l'auteur dissimule-t-il ses intentions en choisissant certes de se moquer, mais surtout d'affirmer que l'histoire officielle comporte des zones d'ombres que seule la littérature peut combler.

2. Parodie néo-coloniale : ce n'est pas juste un film

*A mon tour de poser une équation :
Colonisation=chosification⁴¹³*

Introduction

La parodie de la colonisation– ou plus précisément de la néo-colonisation – se manifeste dans le roman *Is just a Movie*, sous la forme d'une mise en abîme. Cet effet miroir se retrouve aussi dans le choix du titre éponyme du chapitre. Dans ce chapitre, King, le narrateur, raconte comment il a été sélectionné pour figurer dans une scène d'un film produit par un réalisateur américain avec des acteurs principaux, américains eux aussi. La technologie, elle aussi, vient d'Amérique. Les locaux officient seulement comme

⁴¹³Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, 92 p., p.55.

figurants, même les talentueux comédiens locaux qui ont interprété de grands rôles dans les théâtres réputés de Londres et même de Trinidad : “*The rôle they give me, the same one they give the locals, is the role to die. Local talent. Our role is to die. The rest of the people, they bring from America. They is the stars.*” (IJM, 23). Sonnyboy fait partie des figurants aussi.

Comme pour *L’atelier de peinture* de Courbet, se montrant en train de peindre, cette mise en abîme à l’avantage de montrer l’activité artistique et poser des questions existentielles. Quelle est la place de l’artiste local dans les productions étrangères ? Quel regard l’artiste trinidadien porte-t-il sur lui-même ? L’autre thématique abordée par cette mise en abîme consiste en l’allégorie du néo-colonialisme. Avec la parodie comme médium, Earl Lovelace montre comment agit et fonctionne le néo-colonialisme dans son pays nouvellement indépendant. Le romancier emploie des procédés variés pour rehausser son récit.

2.1. FILM ALLEGORIQUE DU NEO-COLONIALISME

Dans le monde changeant du milieu des années 1970, le colonialisme n’a plus de place, ses nouveaux préceptes se déclinent sous la forme du néo-colonialisme. Le néo-colonialisme se définit comme une pression politique, économique ou culturelle des pays développés sur des pays sous-développés ou dits « pays du tiers-monde ». La colonisation est vécue par les locaux comme un pillage : «*colonisation is the process by which a central system of power establishes control over indigenous peoples of an area, then dominates and plunders those peoples and the surrounding resources* »⁴¹⁴.

Les pays colonisés gagnent leur indépendance dans les années 60, pour la plupart. Ils demeurent tout de même les proies des pays occidentaux. Désormais, plus de tutelles coloniales directes, mais ces pays sont toujours présents dans leurs ex-colonies où ils cherchent à conserver leur emprise. D’autres pays – puissances économiques en quête de nouveaux marchés, de nouveaux débouchés économiques, – agissent de même. La « mondialisation », tel est le nom de cette nouvelle forme de colonisation qui nie la primauté du fait politique sur le fait économique. La nouvelle puissance économique représentée dans le roman est les États-Unis. Elle se classe au premier rang des puissances économiques mondiales. Ce chapitre met l’accent sur la puissance

⁴¹⁴Anne Braithwaite, “Organising for the Caribbean”, in *Memory, migration and (de)colonisation in the Caribbean and beyond*, éd. Jack Webb, Rod Westmaas, Maria del Pilar Kaladeen et William Tantam, London, Institute for Latin American Studies, 2020, 187 p., p.108.

économique – mais aussi culturelle⁴¹⁵ – des États-Unis :

Right after carnival, a fella from America come down here to Trinidad, say he making movies in the island. Big announcement. Big write up. Front page. He building up the movie industry. Big talk. Local talent wedded to foreign technology, the set of the shit you hear already. But with the help of the government and the business community, the movie gets under way. (IJM, 21)

Le narrateur présente les promoteurs de l'industrie filmique comme des affairistes sans scrupule qui savent comment convaincre les dirigeants politiques locaux pour obtenir des subventions. Ils connaissent l'ardent désir des politiciens nouvellement promus aux responsabilités. Ces chefs d'État veulent démontrer leur capacité de gestionnaires. Ces hommes d'affaires mettent en avant le développement du secteur cinématographique comme une grande avancée pour Trinidad. De plus, les locaux sont associés à cette entreprise par une vaste campagne de vulgarisation médiatique et publicitaire. Si bien que le gouvernement de Trinidad, aveuglé par cette opportunité présentée comme bénéfique pour le développement du pays, finance cette entreprise. Cependant, le narrateur comprend les agissements de ces hommes d'affaires puisqu'il qualifie cette prétention dédaigneusement de : *'the set of the shit you hear already'*. Il pointe vers la duplicité, une tricherie de ce tournage de film. Les colonisateurs ne sont certes plus présents administrativement, mais par le biais du néo-colonialisme continuent le pillage des ressources et des revenus des ex-pays colonisés et notamment Trinidad et la Caraïbe.

Comme toute entreprise coloniale, le néo-colonialisme prolongement contemporain de ce système, agit par la domination et la subordination économique et culturelle. Dès le départ, l'organisation du film discrimine les locaux en faveur de leurs compatriotes : les Américains, en dépit du fait que le réalisateur dit reconnaître les talents locaux. Pourtant celui-ci sait bien qu'il ne peut pas leur donner un autre rôle que celui de figurants déjà planifié bien avant sa venue à Trinidad. Il a déjà son casting.

Le film réalisé relate une expédition dans une jungle coloniale : *'Is a kind of jungle pictures, with river in it and a trail and rope bridge and a love story and natives with headdresses of coloured feathers their splendid bodies bare except for grass skirts*

⁴¹⁵L'aspect politique n'est certainement pas présent, mais on peut se demander si l'action de ces hommes d'affaires américains à Trinidad n'est pas politique. Rappelons que nous sommes en pleine guerre froide, dans les années 70 et que la caraïbe est considérée comme la chasse gardée des États-Unis.

carrying bwana packs over the mountains' (IJM, 23). Le genre raconte les premières découvertes des Européens en Afrique et en Asie et évoque tout de suite l'imaginaire colonial. L'allégation sous-jacente derrière la cooptation de cette thématique du film est celle de la conquête du territoire et d'asservissement du peuple. Cet argumentaire se dénote par l'affairisme des Américains et par le rôle de figurants dévolu aux locaux. Implicitement, le narrateur amène le lecteur à comprendre que les puissances économiques utilisent le prétexte de la collaboration, une supposée aide aux développements économiques et culturels pour s'imposer comme lors de la colonisation.

Cette logique d'asservissement mental s'incarne symboliquement dans la mort des figurants locaux. Les comédiens doivent s'oublier, oublier leur culture, oublier ce qu'ils sont pour embrasser le monde du colonisateur et en l'occurrence du néo-colonisateur. Cette mort s'interprète en génocide, puisque tous les natifs doivent mourir. Cette mort annoncée n'est certes pas physique, mais elle se révèle plus sournoise, car elle cible le génocide politique, économique et culturel qui attend les Trinidiens. Cette crainte de l'auteur est soutenue par le constat d'émigration massive des Trinidiens, surtout des Indo-trinidiens après le Black Power, vers les États-Unis, la Grande-Bretagne, mais plus vers le Canada. King qualifie la performance de sa mort d'indigne, ce qui l'amène à parler du vol de sa mort à plusieurs reprises : « *you can't rob me of that*, (IJM, 28) ». Par cette insistance sur le vol, la notion de pillage des colonisés s'impose au lecteur.

L'insistance comique de King qui refuse de mourir « sans style » conforte l'allégorie du néo-colonialisme qui cherche avant tout son profit et pas celui des locaux. King ne peut pas montrer son talent. King devient si pathétique qu'il s'érige lui-même en bouffon à vouloir mettre du 'style' comme il dit dans sa prestation : « *Yes. It is just a movie. You don't need to make style.* 'Style? Style? Style? You want me to deny my style? Errol, I am dying and you want me to deny me style?' (IJM, 30). Il veut 'crever l'écran', il veut que son jeu d'acteur-figurant soit mémorable. Il ne veut pas être une ombre sur l'écran comme le demande le réalisateur.

En outre la narration à la première personne accentue le côté narcissique du personnage qui tient à être reconnu. Son engagement dans le mouvement Black Power révèle un certain trait de caractère, celui d'un combattant de la liberté. Un homme libre et désinhibé, il n'entend pas se laisser guider hors de son idéal libertaire. Ainsi, ne peut-il concevoir d'être limité dans son expression artistique. Ce film est aussi un espace d'expression de sa liberté, d'être libre, quel que soit le rôle. Le film représente un enjeu

majeur pour lui. Il cherche à faire son 'come-back'. Sa renommée de calypsonien appartient au passé. Il est en quête de nouvelle gloire, d'autant plus que les journaux ont titré à la une : « *Local calypsonian featured in foreign movie* », « *Local movie star* », (IJM, 23), le Calypsonien devient une vedette de cinéma. Le personnage subit la pression médiatique, ainsi que la pression de la rue qui le considère déjà comme une star du cinéma. Non seulement il doit montrer qu'il a encore du talent, mais en plus, il doit rectifier le peu de considération accordée aux locaux, il cherche à clarifier la situation. Les promoteurs maintiennent leur promesse publique d'associer les locaux pour la réalisation de ce film. Le verbe 'wed' employé par le narrateur se traduit par marier, épouser et donc faire corps avec. Toutefois, au moment du tournage, les acteurs locaux ne sont que des ombres. Il n'y a pas eu de fusion, de mariage. Ce décalage entre le dire et le faire souligne un paradoxe inhérent à la parodie. Le côté narcissique de King contrebalance la posture complaisante et conciliante des autres acteurs.

Toutefois, cette insistance de King sur l'originalité de sa performance laisse le lecteur perplexe. King est censé être la voix de la raison dans le roman. Il l'a démontré avec l'accueil de Sonnyboy lors de son arrestation au chapitre deux. Dans ce passage, il représente plutôt la figure du diviseur et de donneur de leçon, de présomptueux et d'arrogant. Alors que les autres acteurs proposent un discours complaisant, et abondent dans le sens de la condescendance des promoteurs américains. Ils représentent la logique, la raison : « 'You're getting paid to die how is the director said to die.', 'Max is the director'. 'He is the boss,' they chorus. » (IJM, 30). Par contre, au début du chapitre ils sont dépeints comme des flagorneurs. Ils souffrent d'un complexe d'infériorité et ont tendance à aduler l'étranger, comme le montre l'expression béate d'Errol, l'un des plus célèbres acteurs du pays : « 'Their lives are charmed,' Errol says smiling talking about the stars. 'Their lives are charmed' », (IJM, 24). Cette répétition naïve le ridiculise et donc le décrédibilise. King perçoit les autres acteurs comme des traitres, ils n'ont pas l'esprit de solidarité : "The same fellars, my countrymen (...) the same very fellars looking at me and Sonny boy as if we commit some kind crime. The quality of our dying is an embarrassment to them. We wasting too much of the whitepeople time » (IJM, 27). Le romancier montre l'aliénation mentale subie par ses concitoyens. Elle les amène à se dénigrer eux-mêmes et à accepter d'être dévalorisés. Ils sont dépeints comme sans caractère, ils veulent se fondre dans la masse, être dans le 'mainstream' et non dans la marge, à laquelle il est coutume de reléguer les (ex)colonisés. Ils veulent être assimilés à cette société et cette culture américaine, présentées comme modèles de référence par

ceux qui cherchent à les asservir. Ils entretiennent ainsi le statu quo de l'idéologie coloniale, la civilisation occidentale se présente comme supérieure aux autres.

Cette tactique narrative de l'allégorie masquée intervient comme outil parodique pour désarçonner le lecteur et l'amener à réfléchir sur le postulat de chacun des personnages et les tensions et contradictions du post-colonialisme. Les implications culturelles et idéologiques englobées dans la simple réalisation d'un film sont une opportunité pour le narrateur de pointer les antinomies de cette société trinitadienne post-indépendance. Le narrateur continue ce jeu avec le lecteur jusqu'à la fin en retenant les informations fondamentales à la compréhension de l'enjeu. Ainsi '*Is just a movie*', repris plusieurs fois dans ce chapitre, ne connote pas un simple enjeu, ou l'absence d'intérêt. La portée est plus profonde :

'It is just a movie, King! It is just the movie' screaming the words at me, tears in his voice King, it is just a movie.' As if he is pleading for his life. / I felt quite sad. I hated to leave Errol like that; but I had to. Because I and my point too. How to say it: Yes. Yes. Because if ... if indeed it was just a movie, did he, did they not consider is that I was... we were just actors? But I didn't see anything I didn't look back. (*IJM*, 33)

La prise en compte du besoin de justice humaine et d'égalité de traitement des Trinitadiens dans ce microcosme de la réalisation du film et par extension dans le macrocosme du monde néocolonial sont des données majeures pour l'affirmation de l'être trinitadien, caribéen.

2.2. COMPLEXE D'INFERIORITE DES ACTEURS DE RENOM

Le néo-colonialisme trouve du soutien à l'intérieur du pays. Pour la sélection des acteurs, chacun y va de sa performance. Certains artistes choisissent des extraits du répertoire de Shakespeare, King déclame son *Midnight Robber speech*⁴¹⁶ qui figure à l'incipit du roman. Errol choisit le très éloquent extrait de la pièce de théâtre de Derek

⁴¹⁶"The Midnight Robber is one of the most widely recognized and well-liked traditional carnival characters. Marked not only by his costuming, that includes a wide-brimmed hat and cape, the robber is also noted for his use of "Robber Talk": a boastful, articulate, and rhyming catalog of the robber's deeds, conquests, history, and various abilities that often approach the supernatural. A conflation of many cultural influences, the most easily recognized influence on the robber is the costume profile and mannerisms of old west novels and cinema. A robber often relates his great ancestry as well, which, accompanied by rhythmic use of language and a detailed chronology has lead many to say that "Robber Talk" is derived from the tradition of the West African Griot (storyteller)."

Source : <https://www.traditionalmas.com/project/midnight-robber/>

Walcott⁴¹⁷, *Dream On Monkey Mountain*⁴¹⁸, The Great Makak speech :

*Sirs, I am sixty years old
I have lived all my life.
Like a wild beast in hiding. (IJM, 21)*

L'intertextualité⁴¹⁹ n'est pas d'essence parodique, cependant elle demeure l'un de ses principaux fondements. Genette définit l'intertextualité comme la présence d'un texte dans un autre texte par citation, plagiat ou allusion⁴²⁰. Alors, que Genette regroupe toutes les caractéristiques de l'intertextualité sous le concept de transtextualité, Bakhtine⁴²¹, lui, préfère conceptualiser cette notion par le dialogisme. En effet, pour lui toute œuvre entre en dialogue avec celles qui la précèdent. L'insertion d'un extrait de *Dream On Monkey Mountain*, clairement référencée, amène le lecteur à s'interroger sur les implications de cette citation et plus largement de cette pièce de théâtre. L'intertexte nécessite un décodage. La parodie, comme le *welto*, s'apparente à un jeu d'encodage pour l'auteur et un jeu de décodage pour le lecteur. Il faut être initié. Elle requiert des

⁴¹⁷Earl Lovelace a été un ami de Derek Walcott et il lui a rendu Hommage lors du Congrès des Écrivains de la Caraïbe en avril 2017. <http://ecrivainsdelacaraibe.com>

⁴¹⁸“Derek Walcott’s *Dream on Monkey Mountain* —works with various symbolic elements, as an allegory of the state of blacks in the Caribbean and generally in the postcolonial world. It is a ritualized play set in the West Indies, combining carnival conventions, fantasy, and voodoo to explore the deep unconscious sources of indigenous identity. The play contests that if the others are —trees without names, *Dream on Monkey Mountain* depicts the protagonist, Felix Hobain, (whom everyone calls Makak including himself) release from his own degraded self-image, dictated by decades of colonization and subjugation. Makak also has forgotten his name and has been lost between the false identities of —Monkey and —Lion. He indulges in self-loathing rather than indulging in self-love because of the effects of colonization on him. His racial identity is uprooted only to be replaced by his lost identity after a delirious journey through his unconsciousness.”, in Raad Kareem Abd-Aun, “Loss and Recovery of Identity in Derek Walcott’s *Dream on Monkey Mountain*”, *International Journal of Science and Research (IJSR)*, Volume 4 Issue 10, October 2015.

⁴¹⁹L'intertextualité est un concept forgé par Julia Kristeva, dans un article de 1967, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », article repris en 1969 dans *Séméiotiké*, où elle écrit : « Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) (...) Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double ». Le concept est ici présenté comme emprunté à la théorie littéraire de Bakhtine, alors que ce dernier emploie apparemment dans le même sens le terme dialogisme pour poser que tout texte se construit explicitement ou non, à travers la reprise d'autres textes. Plus tard, Gérard Genette explore (...) dans *Palimpsestes*, ce qu'il a appelé rétrospectivement la « transtextualité » et définit comme « tout ce qui met (un texte) en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes », concept qui, autrement dit, correspond à ce qu'on désignait jusqu'alors, à la suite de Julia Kristeva, par le terme d'« intertextualité ».

Source : Elisabeth Delrue, « Les enjeux intertextuels dans *La Busca* et *Mala hierba* de Pío Baroja », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006.

⁴²⁰*Palimpseste*, Genette, Seuil, Paris 1982, p.480, p.71.

⁴²¹Bakhtine (1978).

compétences de lecteur érudit. Ici, la compétence linguistique ne prime pas. Un peu de compétence littéraire aide à repérer la citation et ces vers. Cependant, la compétence idéologique fournit les codes pour clarifier les enjeux de cette intertextualité.

Paul Breslin, dans *Nobody's Nation : Reading Derek Walcott*, soutient que le personnage de Makak, dans cette pièce, « *is a sort of anti-Narcissus, so repulsed by his own appearance that he has avoided all mirrors, taking pains to "break up" his reflection in the water before drinking. This is not only a metaphor of self-hatred, but also a refusal of self-recognition or definition* »⁴²². Cette argumentation de l'anti-narcisse qui refuse de s'exposer aux regards des autres donne les clés de lecture. Ainsi, cette citation préfigure les traits de caractère du personnage d'Errol. Il ne possède certes pas comme King une très haute estime de sa personne⁴²³, mais à trop encenser les Américains le conduit à un déni de sa personne, à oblitérer son talent et à se retrancher derrière une déférence attendue d'un subalterne. Il est évident que, comme Makak, Errol souffre d'un complexe d'infériorité, une perception de lui et de ses congénères (Trinidiens, Caribéens (ex)colonisés) comme inféodés à une puissance, qu'elle soit coloniale, économique ou culturelle. Il est imprégné du schéma colonial et refuse sa condition d'homme noir.

Il s'avère que le narrateur n'expose pas explicitement le sujet de l'aliénation des noirs, mais il l'évoque. Le fait que Errol « *looked on at the rebellion of the 70's and kept his distance* »⁴²⁴, (*IJM*, 24), et son indignation : « *We wasting too much of the whitepeople time* »⁴²⁵ (*IJM*, 27), renvoient implicitement à cette image de soi dégradante, de l'aliénation mentale, dont souffrent certains noirs et bon nombre de colonisés. Frantz Fanon analyse cette condition dans son fameux essai *Peau noire, masques blancs*. Ici le welto ne s'affiche pas par le masque de l'affirmation identitaire, mais par ce masque blanc, livide, sans vie, qui symbolise la mort. Errol est donc mort à lui-même, mort à toutes les valeurs nègres. Errol et les autres acteurs incarnent des personnages-clichés, et en tant que tels, ils ne changent pas, en dépit de toute l'argumentation de King. D'ailleurs, ils continuent leur plainte jusqu'à la fin du chapitre : « *Ce n'est qu'un film* », affirment-ils.

King, lui, poursuit son action de pourfendeur des puissants et d'affirmation de soi. Il

⁴²²Paul Breslin, *Nobody's nation: reading Derek Walcott*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, 333p, p. 138.

⁴²³Rappel : le personnage est un calypsonien et a été un des leaders du Black Power qui lutte pour la valorisation des Africains.

⁴²⁴« *regardait de loin la rébellion des années 70 et gardait ses distances* ».

⁴²⁵« *Nous faisons trop perdre de temps aux Blancs* ».

met à l'épreuve non seulement l'équipe de tournage, mais surtout il accule les acteurs locaux. L'activisme de King dans le mouvement Black Power et son mantra de Midnight Robber l'empêche d'accepter cette situation de dénigrement et d'auto-dénigrement :

*My name is KangKala,/maker of confusion, recorder of gossip,/ destroyer of repetitions
revealer of secrets. / In the same skin, I am villain and hero, victim and victor, / I reduce
the powerful by ridicule./ I show them their absurdities by parody./ I make their
meanings meaningless and give meaning to meaning./ (...) I am so dispenser of
afflictions. / I dance Bongo on top the graves of the mighty. (IJM, 22)*

La contradiction inhérente à la parodie conduit King, le narrateur homodiégétique, à se construire un personnage de bouffon dans ce chapitre, qui pose pourtant une question existentielle. Il agit en éveilleur de conscience : « *And you ?' I ask 'who are you ?'», (IJM, 30)*. Cette question est directement posée à ses amis acteurs. Ils sont incapables de répondre. Cette incapacité à faire un examen de conscience traduit un aveuglement. Il faut être conscientisé pour se rendre compte de l'injustice flagrante de ce film : « *He believes that that kind of dying, that expression of meaning belong to stars. He has stars to do that, he tell me* », (IJM, 28). La question de King devait les interroger sur qui suis-je : Suis-je un 'nègre à blanc', un faire-valoir qui cautionne les injustices du système ? Ou au contraire suis-je une personne bien enracinée dans cette terre de Trinidad et dans le monde ? Ils préfèrent détourner l'attention sur le voyoutisme de Sonnyboy. King tente tout de même de leur faire prendre conscience de leur valeur : « *I tried to tell them. 'Listen Fellars', I say, (...) you don't know who you are ? You among the best actors in the world. Don't let this joker treat us so''* », (IJM, 29). Cette question existentielle demeure le point central du roman où toute une série de personnages se découvre. Le lecteur aussi est interrogé. Cependant, cette question ne pose pas la problématique de la quête identitaire que certains critiques littéraires considèrent abusivement comme principe catalyseur de la littérature caribéenne.

2.3. L'AGON, LE TRIBUNAL CARNAVALESQUE

Le procédé comique de ce chapitre est emprunté au théâtre. La scène prend des allures de théâtre grec avec un chœur. King est seul contre tous à plaider sa cause. Son langage châtié et la longueur de son discours s'apparentent à un plaidoyer. Il s'adresse au réalisateur en tant que l'avocat de sa propre défense :

'Max, I feel misled. Here I am a native, robbed of my life and now of my dying. Remember' I continued, 'that after this death I have no further part in the picture... unless you need me to die again. I know is your picture. I know I am not the star-boy. But, even so, you can't rob me of that ...of that...' (...) No matter what your plot, we are human who would each like to leave our individual mark, our human signature, on our efforts and it is as human we must die. (*IJM*, 28)

Le tribunal se transforme en théâtre avec le chorus qui reprend en chœur : '*Hear ! Hear !*', '*Hear ! hear !*', en signe d'approbation. Ces clameurs ajoutent de l'extravagance à cette scène. King se sent légitimé dans sa prise de parole : "*Yes, I was talking now, I was speaking. In full flight, I had a voice now, I was on the floor.*" En outre son challengeur déclaré le défie : « *Honour ?* 'Errol challenged, » et King répond « *Not Honour. Right* »⁴²⁶, (*IJM*, 28-9).

King persévère dans sa défense de manière précautionneuse et affable d'un gentleman en avançant une série d'arguments sous forme d'hypothèses au conditionnel. La première partie de son discours est centrée sur sa personne, dans celle-ci, il sollicite la bienveillance du réalisateur comme s'il s'adressait à un juge et que lui était déjà condamné pour ses méfaits :

And if your pleasure, if, according to your script, according to your script-writer, if is your pleasure that I must get shoot...if I get shoot...if you shoot me indiscriminately and casually, If letting me die so obscurely that people watching this picture can't even see me in the background of the bush toting the loads for your expedition on my head... if you say I must die, at least allow me the space to die how I want to die' (*IJM*, 29)

Le narrateur emploie des mots ou expressions équivoques ; « *I was on the floor* » signifie : 'je me moque d'eux', 'j'ai la scène pour moi', ou peut-être les deux. Cependant, malgré son plaidoyer, King ne parvient pas à renverser la situation. Il préfère faire un coup d'éclat en quittant la scène. Ici l'agon, associé à la dramatisation, renvoie par ses caractéristiques pathétiques aux mélodrames. La joute verbale qui oppose King à Errol avec un chorus qui se range d'un côté ou de l'autre est caractéristique d'une scène d'agon⁴²⁷ des comédies grecques.

Conclusion

Cette parodie repose sur le principe de l'allégorie. Celle-ci montre la réalité du

⁴²⁶En italiques dans le texte.

⁴²⁷"Agon (Gk 'contest') : In Greek drama a verbal conflict between two characters, each one aided by half the Chorus.", In John A. Cuddon et Claire E. Preston, *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*, éd. Claire Preston, 4. ed, London, Penguin Books, 1999, 991 p., (« Penguin reference »).

fonctionnement de la colonisation et de son prolongement, le néo-colonialisme. Le romancier montre l'accaparement néo-colonial avec l'aide de locaux, encore aliénés même après l'indépendance et les effets de la révolution du Black Power pour une conscientisation. La confrontation entre aliénés et les plus conscientisés (comme King) se passent dans le tribunal de l'agon. Avec la continuation des valeurs de la colonisation, les locaux restent cantonnés à des emplois subalternes. Les artistes locaux bien qu'ayant déjà fait preuve de leurs talents acceptent des rôles dégradants. Par l'intermédiaire de son narrateur homodiégétique, le romancier tente d'éveiller les consciences, quitte à faire endosser à King le rôle du bouffon pathétique, le clown de ce cirque cinématographique.

Conclusion Chapitre I – Partie II

Par sa maîtrise stylistique et narrative, Earl Lovelace parodie tout en insufflant des messages implicites. La subtilité des parodies se fonde sur un codage par des jeux de mots, des figures d'insistance, des structures antonymiques. Elle nécessite le décodage par le lecteur, car celui-ci doit être averti pour découvrir la mise en abîme et l'allusion aux jeux dramatiques de la pantomime et l'agon. Les mises en situation parodiques par leurs doubles interprétations permettent de déconstruire l'idéologie coloniale et d'éveiller ainsi les consciences, car pour le romancier, comme pour Sartre, « *Chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière* »⁴²⁸. Le romancier met en scène des narrateurs appartenant au domaine de l'oralité trinitadienne. Il installe, ainsi, une complicité avec le lecteur caribéen, celui-ci se laisse prendre assez facilement par le caractère plaisant des parodies. Sa dénonciation de la colonisation sous-jacente dans ces parodies ne consiste pas en du misérabilisme ou du noirisme. La subtilité de la parodie lui permet de ne pas se dresser dans une dialectique de dénonciation radicale du colonialisme, mais dans une démarche de déconstruction du colonialisme pour une réhabilitation de l'être caribéen. Il éveille les consciences en montrant l'humanité en tout homme.

Parfois, la réponse au colonialisme des peuples opprimés se trouve dans la révolution.

⁴²⁸Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1985, 318 p., p.78.

Chapitre II. Les parodies de la révolution

Introduction

La parodie de la révolution revient dans deux romans de Earl Lovelace, *The Dragon can't Dance* et *Is Just a Movie*. Dans le premier roman, un groupe de jeunes désœuvrés se révoltent contre le harcèlement policier et scandent des slogans révolutionnaires. Dans le second, Sonnyboy saisit l'opportunité de l'arrestation des leaders du Black Power pour s'ériger lui aussi en figure révolutionnaire. La cible de cette parodie n'est pas la révolution elle-même, mais plutôt la quête de soi et la fascination pour la figure du révolutionnaire. Pourquoi cette fascination ? La détermination des révolutionnaires dans la lutte fascine. Le refus du statu quo et l'aggravation de situations sociales, économiques et politiques réclamaient des changements brusques. Dans les années 50-60-70, les groupes armés mènent de nombreuses guerres anti-coloniales. Une révolution politique quelle qu'elle soit vise la prise du pouvoir. Pourtant, les personnages de ces deux romans semblent plus intéressés par la lutte, l'action, que par une réelle prise de pouvoir.

Pour mieux appréhender une parodie, Linda Hutcheon invite à comprendre le contexte historique dans son étude *A theory of parody* : « *the "text's situation in the world" involved the sharing of codes in an act of communication between encoder and decoder* », puis elle cite son prédécesseur Bakhtine : « *The sign cannot be separated from the social situation without relinquishing its nature as sign* »⁴²⁹. Poser succinctement les différents jalons de la révolution prolétarienne favorise l'appréhension des parodies révolutionnaires d'Earl Lovelace.

La révolution prolétarienne est un fait social significatif dans l'histoire politique de la prise en compte du droit des peuples. Trois étapes marquent les révolutions dans l'histoire. D'abord, la Révolution Française de 1789 a ouvert la voie de l'espoir pour tous les peuples opprimés. Le peuple s'est révolté et a amené un système de gouvernance qui tient compte de sa participation dans la gestion du pays pour un meilleur vivre ensemble. Puis, vint la révolution marxiste des Russes de 1917. Elle permit de mettre en place un régime politique communautaire par et pour le peuple, qui servit de modèle pour beaucoup de peuples colonisés. Et enfin, lors des revendications

⁴²⁹Linda Hutcheon, *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, Urbana, University of Illinois Press, 2000, 143 p, pp. 108-9.

pour gagner l'indépendance à la sortie de la Deuxième Guerre mondiale, nombre de colonisés opprimés optèrent pour la révolution. Ghandi inspira une révolution non violente pour gagner l'indépendance de l'Inde en 1947. La Révolution Algérienne – devenue lutte armée dès 1952 – connut une renommée planétaire, car théorisée et popularisée par Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre* en 1961. Dans la Caraïbe, la population de Cuba, pays indépendant depuis 1868, mena une révolution pour mettre fin aux agissements du dictateur Batista, en 1959, sous l'égide de Fidel Castro :

On December 2, 1956, leading a group of 82 rebels in an old wooden boat, the Granma, Castro returned to liberate Cuba. Basing the armed struggle in the Sierra Maestra, the mountains of Oriente. Castro's small band of Guerrillas gained support, expanded and by the end of 1958 controlled much of the country. Batista fled into exile on the first day of 1959 and the revolutionaries came to power. Castro became prime minister in February 1959.⁴³⁰

Cette révolution cubaine gagna le cœur de nombreux Caribéens, en démontrant que la volonté et la force de conviction peuvent soulever les masses populaires contre leurs oppresseurs. Cette idéologie révolutionnaire imprégna d'innombrables discours – pour la condamner ou la glorifier, pendant des décennies, et les œuvres artistiques contemporaines ne sont pas exemptes de son influence : le contexte socio-historique influe sur l'acte de création.

En tant que romancier de la réalité de Trinidad, Earl Lovelace n'a pu – ou voulu – faire fi du motif révolutionnaire dans ses romans. Il dota Trinidad de sa révolution, mais parodique. Par la parodie, le romancier montre comment des jeunes en difficulté sociale ont soif de changement, pour ceux de Calvary Hill, ou de notoriété, pour Sonnyboy. Ces personnages cherchent à être acteurs de leur vie, la prendre en main et non pas la subir. Comment opèrent les parodies de la révolution dans ces deux romans ? Que cherche à démontrer l'auteur en ayant recours à elles ? Ce chapitre II comporte deux sous-sections. La première est intitulée 'La pseudo révolution de la bande à Fisheye : expression d'un mal-être', la seconde : 'Sonnyboy, le révolutionnaire sans révolution'.

⁴³⁰*The Birth of the Caribbean Civilisation*, p.113.

1. La pseudo-révolution de la bande à Fisheye, expression d'un mal-être

Introduction

En 1959, Trinidad n'est pas encore indépendante, il faut attendre l'an 1962. La parodie de la révolution dans *The Dragon Can't Dance* se situe entre ces deux années, dans le cadre d'une Trinidad non indépendante, puisque le gouverneur est encore en place : « *the limousine bearing the governor and his party would appear* », (DCD, 169). Eric Williams⁴³¹ est le *Chief Minister* à cette époque. Fisheye apporte son soutien au PNM, parti d'Eric Williams, lors des élections de 1956. Le motif révolutionnaire de Fisheye ressemble plus au mouvement à visée révolutionnaire du Black Power, même s'il n'y a pas eu, à Trinidad, de revendication violente, par des groupuscules armés pour mettre fin à la période coloniale. Eric Williams a mené une marche pacifique pour la rétrocession des terrains militaires de Chaguaramas. Le retour de ces terres dans le giron trinidadien fut effectif grâce à la détermination et au talent de négociateur de ce leader.

Néanmoins, les discours et l'épopée révolutionnaire de Fidel Castro séduisent les jeunes Trinidiens. Les personnages désœuvrés de Calvary Hill veulent aussi faire leur révolution. Le personnage de Pistach, un des neuf de Calvary Hill, est représentatif de cette frange de la population : "*Pistach, a sharp witty fellow who was always talking about Fidel Castro.*", (DCD, 162). Il prononce un véritable discours révolutionnaire qui donne à leur fuite en avant son caractère de révolution. Cette parodie se situe dans le discours, le lexique, seulement. Comme le souligne Gabrielle Trépanier-Jobin dans sa thèse, le discours tient une place primordiale dans la parodie : « *Contrairement à la satire, la parodie puise prioritairement ses matériaux dans l'univers du discours, de la littérature et des médias, plutôt que du côté de la société, des coutumes, des religions, des idéologies, des préjugés et des mythes* »⁴³². Le récit de la bande à Fisheye agit comme un zoom, comme une loupe grossissante sur le thème de la révolution. Il narre comment de jeunes révoltés en marge de la société cherchent à s'en sortir par une pseudo révolution pour se conscientiser eux-mêmes et leurs camarades d'infortune. Au-delà du parodique, du carnavalesque, que révèle cette parodie de Fisheye du réel trinidadien ?

⁴³¹Notons qu'E Williams n'est pas mentionné dans *The Dragon*, ni même sous le pseudo PM comme dans les deux autres romans. De la page 57 à 58, Fisheye soutient le PNM, parti créé par E. Williams lors de l'élection de 1956, puisqu'il parle du '*new political party, the PNM*', (DCD, 57).

⁴³²Gabrielle Trépanier-Jobin, « Le rôle de la parodie dans la dénaturalisation des stéréotypes de genre », p. 49.

1.1. COUVER LA REVOLUTION

Dans le chapitre précédent, la parodie met l'accent sur ces jeunes désœuvrés qui pratiquent le '*lime*' (l'oisiveté), activité masculine typiquement trinitadienne⁴³³. Le narrateur précise, ironiquement, en jouant avec les mots, qu'ils "*cultivate again with no less fervour the religion with its Trinity of Idleness, Laziness and Waste*", (DCD, 2-3). Fisheye est rejeté par la communauté pour cause de violence. Aldrick⁴³⁴, lui, ne se retrouve plus dans le rôle du dragon qu'il a joué, alors qu'il avait gardé précieusement la tradition dont il était le seul dépositaire. Avec leurs compagnons, ils se considèrent comme des résistants à la société mercantile qu'on leur propose et vont à la dérive comme un bateau dans « le Coin ». Le Coin est la '*kay*'⁴³⁵, le lieu de naufrage, le lieu de convergence des frustrations, des colères et des ressentiments de Calvary Hill. Le Coin est un autocuisseur sur le feu, sans valve de sécurité. Là, les hommes partagent le même sort. Ils sont pleins de colère et l'explosion qui couve n'a besoin que d'une étincelle pour retentir. Ils s'éloignent de leur communauté qu'ils considèrent comme traître :

'multitude of people keenly felt the need to cut their ties with the corners in their own communities. These were people who had inherited the rebellion bequeathed them by their parents, upheld by bad John, Dragons, Stickmen (...) people for whom times had changed. Something had happened. They had jobs now, had responsibility now for the surviving of families, they could no longer afford rebellion at the Corner. (DCD, 155-6)

Le mur⁴³⁶ contre lequel ils s'appuient symboliquement schématise cette séparation. Eux, le Coin, maintiennent intact cet esprit de résistance. Aldrick, parce que détenteur d'un pouvoir ancestral, gardait et défendait sa communauté, or il ne trouve plus sa place dans ce monde moderne. Quant à Fisheye, il est encore plus inadapté au nouveau monde qui se dessine sous ses yeux. Les *stickfightings*⁴³⁷, les clashes des *steelbands*, tout ce monde de violence sur lequel il a bâti sa renommée et sa fierté, n'est plus. Ils (les gars du Coin) sont en complet désaccord avec les habitants de Calvary Hill qu'ils cherchent par tous les moyens à intimider. Ils ne comprennent pas l'attitude de leurs anciens compagnons de misère qui les considèrent dorénavant comme des parias : '*Aldrick, and the other*

⁴³³"*The Lime is a space for hanging out and shooting the breeze, often an informal space for male bonding in the Caribbean*" selon Lewis, Linden, in "Masculinity and the Dance of the Dragon: Reading Lovelace Discursively", *Feminist Review*, no. 59, 1998, pp. 164-185, p.166.

⁴³⁴Dans *The Dragon*, le focalisateur, Aldrick, représente un homme à la recherche d'un but dans la vie.

⁴³⁵Kay, récif en créole.

⁴³⁶La référence aux murs est reprise plusieurs fois dans le prologue p3-4 et on le retrouve aussi dans le chapitre 13 : '*leaning against the wall of the shop building.*'

⁴³⁷Combat avec des batons.

fellars at the Corner (...) accused them of abandoning their sacred war, that they (Fisheye and Aldrick and the fellars) continued to wage'.(...) '*Aldrick couldn't believe that these people, looking at them as enemies*' (DCD, 158-9). Marjorie Trophe, Docteure et enseignante chercheure à UWI Trinidad, explique : "*Fisheye's fight with the residents of Calvary Hill grows out of his convictions that they have betrayed their integrity as a people.*"⁴³⁸. C'est au nom de cette honorabilité et de leur pouvoir d'intimidation que Fisheye s'arme pour affronter la police :

No one knew where Fisheye got the pistol from. He appeared one morning (...) searching to invent gestures to accommodate the new persona he was projecting. He took the cigarette from behind his ear, asked for a light, and when he got it, drew in the smoke deeply, put a hand in his pocket and tugged out this thing. Blowing out smoke in the same instant that he threw it (the thing) to Aldrick, so that Aldrick nearly dropped it. When he felt the cold metallic heaviness of it bounce against his palms, he grabbed it with his two hands and hugged it to his chest. (DCD, 161)

1.2. PARODIER LE COW-BOY

En campant Fisheye dans une posture de cowboy, cette parodie emprunte au cinéma⁴³⁹ l'un de ses personnages mythiques⁴⁴⁰. Subrepticement, le lecteur est amené à associer Fisheye à un acteur, un imitateur, et à rien d'autre. Il est le 'mimic man' qui permet le rire libérateur de la parodie. Il joue un rôle et n'est donc pas pris au sérieux. Dans l'introduction du chapitre 13 de *The Dragon Dance*, les diverses images-cultes associées au genre Western orientent le lecteur vers ce genre : '*the cigarette behind his ears*', (...) '*a black hat, the brim turned down right around*', '*walking with that slow, tall, prancing crawl*', '*filled the potent silence of a blue cannon mounted on an open cart and dragged by two black horses whose only sound is the clopping on the roadway of their iron-shod hooves*', '*Blowing out smoke*' (DCD, 161). Ces figures de style, appelées hypotyposes par leur dynamique cinétique, rendent cette scène plus vive et

⁴³⁸Marjorie Thorpe, "In Search Of The West Indian Hero: A Study Of Earl Lovelace's Fictions", Selected Pages From *West Indian Literature Conferences*, published In *Critical Issues In West Indian Literature*, 1981 – 1983, p. 97.

⁴³⁹Les références cinématographiques de ce chapitre ne sont pas les seules de ce roman. Dans le prologue, le narrateur révèle l'influence du cinéma sur les jeunes hommes de Calvary Hill : '*their gangs, Maratuntas, Apple-Jackers, Brimstone, Shane – hard names derived from movies which on some nights they slip off the wall to see, Western movies of the gun talk and the quick draw the slow crawl, smooth grand gestures which they imitate so exquisitely as though those gestures which they imitate so exquisitely as though those gestures were their own borrowed to the movie stars for them to later reclaim as proper to their person,*' (DCD, 4). Les échos cinématographiques se prolongent ostensiblement dans *Is Just a Movie*.

⁴⁴⁰La littérature sert le plus souvent de source d'inspiration au cinéma. L'inverse est moins évident.

établissent une autre corrélation avec le cinéma. C'est comme si la scène se déroulait sous les yeux du lecteur. Les éléments visuels de référence constitutifs de cette introduction parodique aident le lecteur à prendre conscience de la parodie et à reconnaître la cible. Les signaux parodiques, saugrenus au demeurant, manifestent les intentions du narrateur. Le décor est planté. Comme au cinéma le lecteur augure de l'action.

Fisheye, comme tout bon acteur, connaît son rôle. Le narrateur, en réalisateur, lui confie le rôle de cowboy prêt à relever les défis, et il introduit des effets de suspense. Les analogies avec le cinéma se poursuivent avec le pesant silence avant l'action. Fisheye ne parle pas et les autres non plus. Il économise ses mouvements préalablement étudiés pour bien entrer dans son rôle :

(H)e threw it (the thing) to Aldrick, so that Aldrick nearly dropped it. When he felt the cold metallic heaviness of it bounce against his palms, he grabbed it with his two hands and hugged it to his chest. / 'Wh-Wha...t?' And he looked at Fisheye, catching him in that eye flash leaning against the wall of the shop building, one knee drawn up, the cigarette smoke drifting idly before face that was already stretched into a long hard mischievous smile. (DCD, 161-2)

Ainsi, Fisheye surprend Aldrick, qui doit réceptionner l'objet qu'il lui balance sans prévenir. Ce procédé humoristique où un personnage est pris au dépourvu participe aussi du burlesque. La cible ici n'est pas une source connue dont on se moque, mais l'incrédulité du personnage lui-même. De plus, le narrateur tarde à dévoiler l'objet, même si par une analepse, il introduit l'objet au lecteur dès la première ligne du chapitre : *'No one knew where Fisheye got the pistol from'* (DCD, 161). Le narrateur établit une complicité avec le lecteur : tous deux savent ce que le personnage principal ignore. Le lecteur est tout de même maintenu en haleine par un procédé de gradation qui retarde l'identification de l'objet : *'it', 'the thing', 'the cold metallic heaviness'*, (DCD, 161). Aldrick est dans l'inconnu, l'incertitude installe la peur, le danger face à cet objet inconnu qui entre en scène. Le procédé de l'aposiopèse ⁴⁴¹: *'Wh-Wha...t?'*, (DCD, 161) marque l'impossibilité, le refus de concevoir l'objet. Comme si pour le narrateur et Aldrick, prononcer le nom de l'objet lui conférerait une matérialité et exposerait déjà à ses effets dévastateurs : *« 'Man, this is a gu-n' »*, (DCD, 161). Fisheye est satisfait de son effet, l'action peut commencer. Le suspense est installé. Le lecteur s'interroge sur la

⁴⁴¹Aposiopesis : A rhetorical device in which speech is broken off abruptly and the sentence is left unfinished. *A Dictionary of Literary Terms and Liter.*

suite des événements et craint le pire.

1.3. CEREMONIE DE PROTECTION AVANT L'ENTREE EN ACTION

La parodie, c'est aussi l'art de déjouer les attentes du lecteur. D'autant plus qu'ici le narrateur établit un pacte de complicité avec le lecteur. Il lui donne des informations que les personnages n'ont pas. Cette complicité est renforcée par l'usage récurrent de 'would' dans le récit : *'the newspapers would soon be calling them', 'Something, a miracle, would happen.'*, *'he would recall to his death'*, *'they would see him standing beside the jeep'*, *'that would frighten the authorities.* Ces 'would' ont une valeur de renvoi à l'avenir, d'anticipation, de prédiction du futur des personnages dans ce contexte de la narration. Ainsi, les personnages sont projetés dans le futur et le lecteur avec eux. Un lien narrateur-lecteur incontestable et fiable (pour le lecteur) se construit par ces prolepses. Cependant, si le narrateur sait se montrer généreux avec certaines informations qu'il divulgue à l'avance, il maîtrise aussi l'art de retarder l'action principale. Dans cette parodie, il va aussi puiser dans le registre sacré en introduisant un lexique religieux.

Dans sa théorie de la carnavalisation publiée dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire*, Bakhtine précise que la parodie dans les carnivals médiévaux cible les institutions et que la carnavalisation transpose le carnaval dans le domaine littéraire et des arts en général. Dans cette parodie, la religion est prise pour cible et la littérature chevaleresque du Saint Graal aussi. La scène se présente comme une cérémonie magico-religieuse faisant écho aux mythes fondateurs de l'aventure chevaleresque de la table ronde et la cérémonie du Bois Caïman qui entérine la Révolution anti-esclavagiste haïtienne. Le narrateur utilise la *'force de subversion'* carnavalesque pour une détrônisation de la religion dominante. Une arme est érigée au rang d'objet sacré. Paradoxalement, cette détrônisation passe par l'intronisation des exclus de la société. Ces derniers, pour être admis dans ce cercle restreint, reçoivent une invitation : *'Let them see it'*. Le rituel peut donc commencer pour introniser les participants de cette révolution avec Fisheye comme maître de cérémonie. Elle a recours aux sens visuel et tactile, et non pas gustatif comme pour l'eucharistie des fidèles catholiques : *'Touch it! Everybody, touch it! Look, I have the bullets.'* Le narrateur ajoute des précisions pour bien identifier les cibles : *"When it was returned to him, after it had been passed from*

hand, the Chalice with the Body and Blood of Christ at Holy Communion”⁴⁴², (DCD, 162). Le lecteur averti relie cette image à celle du Saint Graal, des Chevaliers de la Table ronde et/ou à celle du Bois Caïman. En buvant au Graal, les chevaliers acquièrent l’invincibilité. Le Graal, objet sacré, selon la légende contient le sang du Christ et confère l’immunité. Lors du Sermon de Bois Caïman, les participants boivent le sang d’un porc⁴⁴³ pour devenir eux aussi invincibles. Les acolytes de Fisheye, au nombre symbolique de neuf, se croient eux aussi infailibles. Ils professent l’un après l’autre ‘*I ready to dead*’ comme un credo. La voix de Fisheye ne peut que devenir murmure comme pour ne pas troubler ce moment solennel : “*Fisheye, his voice a whisper, issued the command : ‘nobody leaving here ‘til the police come. Today we ain’t running.*””, (DCD, 163). Ce court passage parodique intègre diverses sources : légendaire, historique et religieuse pour sceller un pacte d’infailibilité entre les personnages.

1.4. PARADE CARNAVALESQUE OU REVOLUTIONNAIRE ?

Après cette cérémonie de protection, l’action se met en place avec plus d’intensité. Elle éveille la crainte du lecteur et l’incite à prendre ses distances avec les personnages⁴⁴⁴. L’arme de Fisheye est la preuve de la préméditation de sa révolte contre l’institution de sécurité, mais il n’a rien planifié, sauf une bagarre, scène déclencheuse de l’affrontement avec la police. L’auteur emprunte ce procédé à la comédie, le faire-semblant. Les jeunes simulent une bagarre et la police affecte de ne pas les voir. Tous jouent la comédie et se révèlent ainsi en pratiquants du *welto*⁴⁴⁵ :

‘I want two fellars – you Crowley, and you Synco – to start a fight when you see the police coming, ‘Fisheye said. They will come and part the fight’ He chuckled, pulled his had brim further over his eyes, and pushed his hands in his pockets. / (...) When the police jeep came to make its rounds, Crowley and Synco were on the pavement fighting. The jeep slowed down, but did not stop, the policemen pretending not to see what was happening. (DCD, 162-3)

⁴⁴²Mon soulignement.

⁴⁴³La légende dit aussi qu’il s’agit de sacrifice humain. Voir Clermont Maudler, *La cérémonie du Bois Caïman: les grandes phases de la construction d’un fait historique*. https://www.academia.edu/11760326/La_cérémonie_du_Bois_Caïman_les_grandes_phases_de_la_construction_dun_fait_historique

⁴⁴⁴Cette prise de distance ne concerne pas Aldrick, le personnage principal, qui a la sympathie du lectorat, car il s’interroge sur la suite des événements.

⁴⁴⁵Pour ces qualités de techniques théâtrales, DCD a été mis en scène.

Fisheye est décrit en chef de guerre. Il donne les ordres et les autres exécutent. Pourtant dans le paragraphe suivant l'image du cow-boy resurgit. L'aliénation culturelle de Fisheye est ainsi montrée. Ironiquement, il subit un processus d'acculturation passif malgré son désir de résistance. D'ailleurs le choix des noms de ses compagnons : *'Smalls; and Roper; Adonis (...) and Danny/Liberty Varlance; (...) and Synco-Utah Blane (...) and Crowley'*,⁴⁴⁶ renforce cette déculturation. En calquant leur vie sur celle de leurs héros, les jeunes vont, eux aussi, défier les autorités :

That was when Fisheye said the words that he would recall to his death : 'Nobody ain't moving on,' and when the policeman turned to the voice, they would see him standing beside the jeep and a little behind them, brim pushed up from his eyes, his legs spread apart, slightly bow-legged, leaning back a little, with a pistol in his hand, a cowboy in a western movie, (...) just at the moment of the showdown between two nerveless rival gunmen. 'And take your hand off your holster.' / Fisheye might have remained frozen in this pose waiting for a challenge from the police? If Crowley hadn't said, 'put up your hands and walk slow inside the van.' (...) He followed them, then others of the nine piled in. / Smalls got into the driver's seat. / 'Drive !' Fisheye said. (DCD, 164-5)

Le centre-ville sera leur destination et plus particulièrement, Woodford Square, le centre névralgique de la politique à Trinidad. E. Williams en a fait une 'université populaire' où l'on venait s'instruire sur l'histoire du pays. Pour déjouer les attentes du lecteur, le narrateur transforme des voyous en jeunes révolutionnaires⁴⁴⁷, en permettant aux jeunes d'investir cet espace public. Les jeunes accomplissent un acte politique édifiant en démystifiant la politique et en proposant une alternative aux discours politiques du moment⁴⁴⁸. Particulièrement, Pistach, fervent admirateur du Leader Maximo : *'a sharp witty fellow who was always talking about Fidel Castro'*, prononce un véritable discours révolutionnaire qui surprend ses comparses :

and Pistach, who had been fiddling with the megaphone all along the drive, now put it to his lips and began his astonishing announcement: 'This is the People's Liberation Army. We are armed and dangerous. We have two policemen prisoners. Any attempt to stop us will result in their death'. (DCD, 165-6)

Pris au jeu, il poursuit son discours en devenant plus menaçant. Il y ajoute même de banales revendications politiques :

⁴⁴⁶Tous ces noms sont ceux des héros de Westerns.

⁴⁴⁷Procédé du welto : *ou wè ou pa wè*.

⁴⁴⁸Trinidad prépare son indépendance à cette période.

And Fisheye leaned over the window and shot another bullet into the air, as Pish continued his warning: 'We are heavily armed. Do not take leave of your senses and try to attack us, for we shall kill your comrades ... This is the People's Liberation Army demanding Freedom, Liberation and Justice... We are armed and dangerous ...' (DCD, 166-7)

Ce discours ambigu connote bien le côté parodique de la révolution, entre la violence de simples délinquants et la révolution armée que prônait Lénine en affirmant que l'on ne fait pas la révolution avec des gants blancs. La détermination de ces jeunes est équivoque, leur violence ordalique⁴⁴⁹ fusionnant avec la lutte révolutionnaire.

Transcendés par leur victoire sur la police – '*There was suddenly a feeling of excitement of power*', (DCD, 166) – 'les neuf de Calvary Hill' se prennent pour des révolutionnaires. Cependant, sans préparation réelle et sans véritablement connaître comment mener une lutte révolutionnaire armée, ils sont amenés à improviser. Seul un discours convaincant permet d'enrôler les masses, dont le soutien est indispensable à toute révolution. Aldrick, plus clairvoyant que les autres, saisit aussitôt les enjeux et s'essaie à l'art du discours révolutionnaire en haranguant la foule pour avoir son adhésion. Son discours est plus politique, car beaucoup plus concerné par le sort de ses concitoyens qu'il appelle au soulèvement :

So that when Pistach, his voice hoarse, cast his eyes around the jeep for someone to relieve him of the megaphone, Aldrick took it. And then he heard his own voice saying, shouting, crying: 'This is the People's Liberation Army, Shanty Town, Hill, Slum Army with guns and jeep coming into the city seeing power, making a cry for our people to rise, to rise up and take theyself over; take over Laventille, Calvary Hill, Belmont, take over John John, St James, Morvant, take power and rise to be people for our own self, take power, take Pow-er, Pow-er! Pow-er !'⁴⁵⁰. (DCD, 167)

Il a conquis la foule qui lui répond : « *he heard the roar of the applauding crowd gathered in the Square: 'Pow-er! Pow-er! Pow-er! Pow-er! Pow-er!'* », (DCD, 167), comme si elle n'attendait que cette exhortation pour se soulever. Leur projet individuel prend ainsi une forme collective en invitant le peuple à d'autres considérations : à être des révolutionnaires, à disposer de leur liberté pour réellement changer leur vie et

⁴⁴⁹ Pr Charles-Nicolas explique la violence ordalique comme suit : « Une conduite ordalique peut être définie comme le fait, pour un sujet, de s'engager de façon plus ou moins répétitive dans des épreuves comportant un risque mortel : épreuve dont l'issue ne doit pas être évidemment prévisible et qui se distingue de ce fait tant du suicide pur et simple que du simulacre », in Marc Valleur, « Jeu pathologique et conduites ordaliques », *Psychotropes*, vol. 11 / 2, 2005, p. 9-30.

⁴⁵⁰ 'Pow-er, Pow-er! Pow-er !' a été scandé lors du mouvement du Black Power à Trinidad, en 1970. Certains historiens trinidiens appelèrent ce mouvement la Révolution du Black Power.

refuser le statu quo. Il contextualise son discours et réclame l'émancipation sociale de son peuple :

Make no peace with slavery,' Aldrick cried. 'Make no peace, for you have survived. You are here filling up the shanty towns, prisons, slum, street corners, mental asylums, brothels, hospitals. Make no peace with shanty town, dog shits, piss. We have to live as people, people. We have to rise. Rise up. But how do you rise up when your brothers are making peace for a few dollars? When sisters selling their souls, and mothers and fathers selling their children. How can you rise with rent to pay and children to school, and watch hunger march across your yard and camp inside your house? (DCD, 171)

Son discours soulève des questions auxquelles paradoxalement il ne porte pas de solution : « *How can you not make peace ?* », (DCD, 171). Il constate qu'il est désarmé et qu'ils n'ont pas réellement de pouvoir. Cette parodie de révolte de jeunes qui en appelle à l'insurrection est comme la danse du Dragon d'Aldrick au carnaval. Symbole de résistance d'un passé assez lointain, que seule la tradition maintient, le dragon, socle fondateur de la société, s'effondre. Sa danse effraie, mais ne peut en rien ébranler les institutions. Ce discours intensifie l'enfermement des personnages et souligne une incapacité à répondre aux problématiques sociétales. Pendant le carnaval, la dénonciation et la raillerie des institutions sont autorisées, mais l'ordre revient ensuite. Les autorités garantissent la paix sociale que le peuple recherche : '*How can you not make peace?*' Cependant, le discours révolutionnaire – aussi subversif soit-il – ne produit aucun changement.

Les autorités permettent la parenthèse du carnaval, comme soupape de sécurité de la société, ainsi que la parade révolutionnaire de Fisheye. En effet, si au début, la foule comme les autorités semblent vouloir rentrer dans leur jeu – par l'adhésion pour l'une et la confrontation pour les autres – leur cavale s'installe rapidement dans une logique du pourrissement. Ils tournent en rond et ne progressent pas. Leur parcours ressemble à un circuit de carnaval bien balisé. Ils tournent autour de Woodford Square, retournent à Calvary Hill pour dormir dans la jeep, puis reviennent de nouveau tourner autour du Square. La police et les autorités s'éloignent et regardent de loin leurs agissements, mais ne cherchent pas à les arrêter. Les badauds n'adhèrent plus et détournent leurs regards. La dynamique narrative est celle de la carnavalisation par le comique de situation : ils se rendent eux-mêmes à la police dont ils refusaient de reconnaître l'autorité :

[Dans] le comique de situation sont risibles les événements auxquels les gens

participent sur le mode automatique, les situations qui se répètent dans différentes circonstances, les combinaisons d'événements récurrentes, les contextes dans lesquels les rôles sont intervertis (le dupeur dupé, le voleur volé, l'arroseur arrosé) ou qui ne sont pas interprétés de la bonne façon (les quiproquos), dans la mesure où ils suggèrent tous que la vie se laisse traiter mécaniquement. (Bergson, 1940: 90)⁴⁵¹

Un processus carnavalesque peut être observé dans cette parodie et l'épopée de ces insurgés témoigne, en fait, de la carnavalisation du roman. Comme s'il s'agissait d'une parade carnavalesque, le narrateur choisit le thème de son groupe : le Western. Leur « char » est une jeep dans laquelle ils s'entassent à onze puisqu'au carnaval tout est permis, même le surnombre dans les véhicules. Les repères spatio-temporels font allusion aussi au carnaval : '*The next day was Tuesday.*', (DCD, 169). Les jeunes parquent dans le centre-ville comme pour la parade du Mardi Gras. Leur révolution dure deux jours, comme le carnaval de Trinidad. Ils se renferment dans la reproduction de schémas inopérants, leur fuite en devient absurde. Ces procédés de carnavalisation forment le support de la parodie.

Conclusion

Au chapitre 13 de *The Dragon*, le narrateur transforme des voyous insurgés en révolutionnaires. La cible religieuse de cette parodie est évoquée lors d'une pseudo cérémonie de protection. En puisant dans le genre Western, il commence par dépeindre Fisheye, chef auto-proclamé, en cowboy hors-la-loi. Pour mieux séduire le lectorat, il instaure une complicité narrateur-lecteur. L'ordre chronologique du récit est perturbé par l'insertion d'une analepse et de prolepses. Il pourra ainsi introduire du suspense par le discours révolutionnaire et la carnavalisation. Cette dernière réside dans l'ambiguïté du discours révolutionnaire et dans la cavale qui se contente d'affoler seulement, car cette crise carnavalesque n'est pas porteuse de changement. Si le motif de la révolution est porté par le discours, par contre les actions s'enferment dans les repères spatio-temporels du carnaval. Au début, la mise à distance avec ces jeunes révoltés n'entraîne pas l'adhésion du lecteur, puis celui-ci devient compatissant face à l'impuissance des jeunes qui cherchent à exprimer non seulement leur mal-être, mais le mal-être sociétal de Trinidad.

Le malaise social, fléau structurel des sociétés caribéennes, procure donc à Earl Lovelace une source d'inspiration pour ses romans. Ses personnages de jeunes désœuvrés, en marge de la société, réapparaissent dans *Is Just a Movie*. Ils ne cherchent

⁴⁵¹ Gabrielle Trépanier-Jobin, « Le Rôle de la parodie dans la dénaturalisation des stéréotypes de genre »

plus une réponse collective, mais individuelle, égoïste et en désaccord avec la philosophie du romancier, car létale. Dans la conception lovelacienne, la révolution ne peut pas être collective, car il n'y a pas d'adhésion de tout un peuple. Elle sera individuelle comme le rappelle le personnage de Taffy du prologue : *'let every sinnerman bear his own blasted burden.'* La révolution passe aussi par une réappropriation culturelle comme le fera Aldrick à sa sortie de prison qui se réalise enfin. La véritable révolution est le dialogue avec soi pour une construction de soi authentique.

2. Sonnyboy, le révolutionnaire sans révolution

Introduction

Dans le roman *Is Just a Movie*, la parodie révolutionnaire de Sonnyboy, petit délinquant comme 'les neuf de Calvary Hill', ne repose pas sur une participation à un épisode de contestation sociale et politique, mais sur l'opportunisme de ce personnage. Il est en quête de reconnaissance de sa communauté et, pour lui, toutes les opportunités sont bonnes⁴⁵². Personne ne connaît Sonnyboy dans le milieu révolutionnaire du Black Power. Pourtant, il trouve les moyens de se faire arrêter comme un des activistes.

Cette parodie révèle une certaine complexité qui la rend difficilement cernable. Genette désigne cette pratique romanesque sous le vocable de « *parodie mixte* », pour sa structure complexe et par ses aspects burlesques et héroï-comiques. Cette parodie serait-elle de type héroï-comique ? La définition du dictionnaire de l'Académie française de la forme héroï-comique⁴⁵³ nous conforte dans ce sens : *'faits, évènements où le dramatique est mêlé de cocasse ou de burlesque'*. Quels sont les éléments dramatiques et burlesques qui permettent de caractériser ce passage d'héroï-comique ? Quel est l'objectif de cette parodie ?

⁴⁵²Le roman montre ses divers implications dans des mouvements politiques et sociales. Il est en quête de cette reconnaissance qu'il ne parvient pas à obtenir.

⁴⁵³« HÉROÏ-COMIQUE, adjectif, xvii^e siècle. Issu d'*héroïco-comique*, composé à partir du latin *heroicus*, « héroïque », et de *comique*. Qui tient du genre héroïque et du genre comique. *Le « Roland furieux » de l'Arioste, « Le Lutrin » de Boileau* sont des poèmes héroï-comiques. Par extension : Se dit de faits, d'évènements où le dramatique est mêlé de cocasse ou de burlesque : *Cette évasion fut une aventure héroï-comique* ».

Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H0563>

2.1. SONNYBOY EN ACTEUR-REVOLUTIONNAIRE

Une arrestation demeure toujours un fait dramatique, surtout lorsque le coupable montre de l'embarras. Dans la parodie révolutionnaire de *Sonnyboy*, son arrestation devient un acte héroïque. Pour parvenir à cet objectif, le narrateur use de multiples stratégies narratives. Par la technique du '*in média res*'⁴⁵⁴, le lecteur est plongé au cœur de l'intrigue dès le début du roman. Grâce à ce moyen, le narrateur manipule les attentes du lecteur en rendant d'emblée le récit plus vivant. Le lecteur ne peut que se laisser guider par le narrateur pour comprendre les enjeux du roman.

'*Starring Sonnyboy* : le titre de ce chapitre oriente d'emblée vers le monde du cinéma. *Sonnyboy* devient le personnage, l'acteur principal du chapitre, voire du livre. Toutefois, il est aussi un anti-héros auquel le lecteur ne peut s'identifier que difficilement. Le narrateur commence par camper *Sonnyboy* en star de cinéma. Comme toutes les stars, *Sonnyboy* a des caprices. Son excentricité de star produit des épisodes burlesques, étranges et drôles tout au long du roman. *Sonnyboy* commence par une réécriture de son histoire aux accents pathétiques. Mué par un désir profond de reconnaissance sociale, il cherche, lui aussi, ses « 15 minutes » de gloire⁴⁵⁵. Le narrateur le dépeint en personnage vaniteux. Il se considère comme important et veut être reconnu, en tant que tel, par sa communauté. Cependant, le narrateur dresse un portrait peu flatteur du personnage, qui est en marge des règles sociales et va subvertir l'ordre des choses. Il profite de l'arrestation des leaders du Black Power pour se construire une légende, usurpant ainsi la gloire du Black Power :

⁴⁵⁴Cette technique permet de tisser une trame narrative beaucoup plus vivante en présentant les personnages, le cadre et le conflit par une série de retours en arrière ou bien par des personnages se racontant entre eux des événements passés. Le cinéma affectionne tout particulièrement ce procédé. Ce dernier permet une mise en dialogue entre le titre du roman : *Is Just a Movie* et l'univers du cinéma. Par ailleurs, Earl Lovelace a co-écrit le scénario d'un film réalisé par sa fille Asha Lovelace : *Joebell and America*.

⁴⁵⁵"*In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes.*" This celebrated quote has become Andy Warhol's most well-known statement. It led to the concept of "*15 minutes of fame*"—the idea that celebrity, from media scandals to memes, will almost always be fleeting. According to new evidence, however, it very well could be that Warhol never said this. The original quote seems to trace back to a 1968 brochure Warhol distributed at one of his exhibitions in Sweden. But, according to art critic Blake Gopnik, it could have been Pontus Hultén, a famous curator in Europe, who coined the phrase. There are other claimants, too, including painter Larry Rivers and photographer Nat Finkelstein. Finkelstein insisted that he made the remark in reply to a comment that Warhol made about everyone wanting to be famous, quipping, "Yeah, for about 15 minutes, Andy." As Gopnik explains to Marketplace, Warhol himself admitted to never saying it in 1980. But by then, the line was firmly his.", in <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/andy-warhol-probably-never-said-his-celebrated-fame-line-180950456/> , Rachel Nuwer, Smithsonianmag.Com, April 8, 2014.

But when next morning he see in the newspapers the compelling poetry of his leaders' surrender, their clenched fists in the air, their bodies bristling with the authority of their outrage, the very policemen that had arrested them gazing at them with awe. (...) / Wanting to take his place beside them, Sonnyboy take off his bebop cap, pushed it into his pocket, tease out his bebop cap, pushed it into his pocket, teased out his hair to the previous halo and rushed back to Rouff Street to wait there for the police to come to arrest him. (*IJM*, 8)

Alors que les militants se font arrêter dans leur fuite, Sonnyboy va instrumentaliser son arrestation en choisissant le lieu, pour en faire l'objet d'une médiatisation :

Not wanting to be arrested on a street where people didn't know him, Sonnyboy take a taxi to the town of Cascadu, where he was sure he would be sure find a multitude appreciative of an event as important as his arrest. (*IJM*, 8)

Paradoxalement, il veut être partie prenante de l'Histoire qu'il n'a pas contribué à l'écriture. King, le narrateur homodiégétique et l'un des membres éminents du mouvement Black Power dans le roman, ne le reconnaît pas comme un des leurs. Ainsi, avec le personnage de Sonny, l'héroïsme ne s'envisage pas par une quête de grandeur, d'humilité, de courage et d'abnégation, comme pour les héros de *l'Iliade et de l'Odyssée*, mais devient une simple quête de célébrité, où le voyou lâche – car il cherche d'abord à se cacher – s'érige en héros opportuniste. En agissant ainsi, Sonnyboy se présente en 'trickster' des contes populaires qui utilise la ruse pour parvenir à ses fins.

Cependant, la célébrité n'est pas toujours facile à obtenir, Sonnyboy doit habiter son personnage jusqu'à se métamorphoser et faire corps avec lui. En s'investissant dans son personnage de militant du Black Power, il transforme la réalité, quant à sa participation au mouvement, et pousse la vraisemblance jusqu'à embellir sa vie : '*he had led them to believe*'. Il se construit une auréole de héros. Avec son faux aura d'activiste, il manipule ses proches. Si bien que les gens de Cascadu, dont il profite de la naïveté, ont peur pour lui quand il retourne au village. Les autorités ont instauré un couvre-feu et les militants sont activement recherchés et arrêtés :

In Cascadu people who saw him out in public were alarmed at what they thought to be his foolhardiness, (...). Sonnyboy portrayed himself as smiling and saying to Gilda and the people with him: 'Don't worry. They could kill me, but they can't kill the revolution', word of courage that so moved Gilda and the people with him that. (*IJM*, 8)

2.2. SONNYBOY INSTRUMENTALISE SON ARRESTATION

Le sujet noble de l'arrestation de révolutionnaires entièrement investis pour le triomphe de leur cause, devient une vulgaire quête de reconnaissance par la perversion du mensonge. Le lecteur se retrouve pris tout de même aux pièges de la parodie et ne détecte pas immédiatement les failles, d'autant plus que Sonny investit son personnage. Il est si inquiet qu'il n'arrive pas à dormir : '*sleepless*'. Il désigne les militants comme des '*Brothers*'. Il écoute la radio pour recevoir le message de la résistance⁴⁵⁶. De plus, il prononce une phrase-choc, digne d'un révolutionnaire : '*Don't worry. They could kill me, but they can't kill the revolution*'. Cette phrase fait en effet écho à celle prononcée par Castro lors de son procès de 1956 : '*Condemn me, it does not matter. History will absolve me.*'⁴⁵⁷

Le burlesque⁴⁵⁸ de la parodie s'appuie sur des techniques d'amplification et d'exagération. La première scène contient des aspects très visuels et en mouvement quand une foule de supporters conduit Sonnyboy à la maison de sa grand-mère et en fait le siège pour être témoins de son arrestation, comme pour un véritable héros. Cette attente se transforme en célébration par un repas⁴⁵⁹, signe de partage et de communion pour les supporters avant les dissensions :

His grandmother, whose pride in him had ballooned almost to bursting over the months of his involvement with Black Power, thrilled that he was going to be arrested for championing a cause more noble than the personal misdeeds that usually landed him in trouble, cooked for him a pot of rice and pigeon peas with ochro and saltfish, enough to offer the crowd that had gathered in her yard to witness the occasion of Sonnyboy's arrest, to eat. (*IJM*, 8-9)

Le deuxième épisode d'emphase se focalise sur la non-arrestation de Sonnyboy. Le

⁴⁵⁶Allusion à la résistance aux nazis de la Seconde Guerre Mondiale, où des messages codés étaient diffusés par la BBC.

⁴⁵⁷"Castro did not succeed when he filed a legal brief against Batista's takeover so he turned to revolutionary means. Without any clear goals, but hoping that they could spark a national uprising against Batista's regime. He led nearly 200 poorly armed and untrained rebels in an attack on the Moncada army barrack in Santiago de Cuba on July 26, 1953. The attack failed and many of the rebel prisoners were captured and were put on trial. Castro conducted his own defense when he was tried separately on October 16, concluding with this statement, '*Condemn me, it does not matter. History will absolve me*', in *The birth of Caribbean civilisation: a century of ideas about culture and identity, nation and society*, éd. O. Nigel Bolland, Kingston [Jamaica] ; Miami : Oxford, Ian Randle Publishers ; J. Currey, 2004, 665 p, p.106.

⁴⁵⁸"The term derives from the Italian *burlesco*, from *burla*, 'ridicule' or 'joke'. It is a derisive imitation or exaggerated 'sending up' of a literary or musical work, usually stronger and broader in tone and style than parody", in *A Dictionary of Literary Terms and Liter.*

⁴⁵⁹Ce repas établit un parallèle avec la cène, avant l'arrestation de Jésus Christ.

narrateur insiste : *'No police come that day, or the next day'*. Malgré son désir, il ne se fait pas arrêter, alors il doit improviser, d'autant plus que la foule s'impatiente et lui lance des quolibets. Même le narrateur ironise sur la situation par un jeu de mots : *'the prospect of being marooned in the freedom of oblivion'*. Paradoxalement, Sonnyboy ne cherche pas la liberté par le marronnage, mais dans l'emprisonnement qui lui procurerait une certaine gloire. Fort de l'adage populaire *'si la montagne ne vient pas à toi, alors va à la montagne'*, Sonnyboy va se rendre à la police, mais avant il se transforme. Il maîtrise l'art de la comédie à la perfection et comme tout bon acteur, il sait changer son apparence. Dans ce chapitre, cette action se répète, signalant ainsi un comique de répétition : *"he exchanged his dashiki for a long-sleeved white shirt, patted down his halo of hair to fit under a bebop cap"*, (IJM, 7); plus loin dans une autre scène : *"take off his bebop cap, pushed it into his pocket, tease out his bebop cap, pushed it into his pocket, teased out his hair to the previous halo"*, (IJM, 8); et la dernière : *"he laced up his boots ,put d on his black headband, his red dashiki, his green dark shades and, with the halo of his hair like an open umbrella over his face"*, (IJM, 9).

La parade carnavalesque revient à son point de départ. Elle gagne en importance, car dimanche, jour de repos, les badauds qui se rendent à la plage ou au match de cricket s'y joignent. Ils sont nombreux à vouloir assister à sa déchéance, mais pour Sonnyboy, seul contre tous, c'est son moment de triomphe⁴⁶⁰ :

Faced by the prospect of being marooned in the freedom of oblivion Sonny boy decided to take matters into his own hands. On a brilliant Sunday afternoon (...) he laced up his boots, put on his black headband, his red dashiki, his green dark shades and, with the halo of his hair like an open umbrella over his face, set out for the police station, behind him his grandmother, his good friend Gilda another pardner dog and in the back of them a group that was making the journey to see him brought low. (IJM, 9)

2.3. DESTABILISATION PARODIQUE DU LECTEUR

La troisième séquence d'exagération se passe à la station de police. Sonnyboy adopte une posture fière et arrogante. Avec assurance et conscient de son rôle d'acteur, il ne veut pas perdre la face, et cherche à impressionner les badauds en fanfaronnant : *'I heard all-you looking for me' he said to the single police man on duty*. Cependant, le

⁴⁶⁰Ce type de dualité réfère au carnavalesque.

narrateur ne participe pas à la supercherie. Il dément les dires du personnage et le lecteur comprend la duperie de Sonnyboy.

Le narrateur, lui aussi, joue à un jeu de dupes, en interrompant le récit par un procédé de ‘mise en abyme’⁴⁶¹. La narration passe au niveau métadiégétique par l’enchâssement de l’histoire de la désillusion du policier. Ainsi le narrateur retarde le dénouement de la parodie. Contrairement à Sonnyboy, le personnage du Constable Stephen Aguillera ne recherche pas la gloire. Son histoire, celle d’un homme désabusé par un amour perdu et par le manque de considération de ses supérieurs, est reprise deux fois dans le roman :

Stephen Aguillera the policeman on duty has raised his eyebrows in puzzlement he added his name: Sonny boy Aparicio. Without a word the policeman opened his huge station diary in front of him and began turning it pages. Sonny boy held his breath. And he only exhaled when constable Aguillera raised his eyes to his. (...) So on that Sunday when he looked up on the station diary, it was with a sense of personal relief that Sonny boy’s name was not in the book. (*IJM*, 9-10, 11)

Depuis, le policier applique le principe de ne plus faire aucune arrestation de toute sa carrière. Par la mise en abyme de l’histoire du policier, le narrateur maintient le suspense. Sonnyboy va-t-il se faire enfin arrêter ? :

But hearing the disappointed grumble of Sonnyboy’s supporters and the hum of jubilation those behind them advised that Sonnyboy wanted to be sure of his status, he should go to the Savannah, where he would find the call corporal in charge of the police station looking as a cricket match; or he could sit down and wait on the chance that the inspector who was handling the black power business might drop in and clarify whether or not he was to be arrested. ‘Or, you could go home.’ / Sonnyboy recalled smiling. ‘even the police were doing their best not to see him he decided to wait’. (*IJM*, 12)

Le fonctionnaire de police, obstiné et blasé, maintient sa ligne de conduite. Sonnyboy préfère ironiser sur le mystère de son invisibilité, tout particulièrement par la police qui le connaît bien pourtant. Ce commentaire moqueur fait au moment du présent de

⁴⁶¹La mise en abyme relève des stratégies narratives. Cette métalepse, en anglais ‘the story within the story’ ou ‘embedded story’, se caractérise par l’insertion de commentaires divers appelés : métanarratives, tels que les directions scéniques, inserts choriques, court récit de personnages dans un récit premier pour une lecture en miroir. Mais pour Gide, le concepteur, la mise en abyme reste « à l’échelle des personnages ». Ce procédé, bien que connu depuis des siècles, est très usité dans le nouveau roman.

Sources: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan; *Literature of Europe and America in the 1960s* publié par Spencer Pearce, Don Pipe; et *Mise en abyme et iconicité* de Mieke Bal.

narration introduit un décalage avec le reste du récit. Le personnage lui-même intervient pour commenter son récit. Le récit prend un ton détonnant. Cette modalisation⁴⁶² dénote une astuce de la parodie. Ce commentaire décalé souligne, certes, la mégalomanie du personnage, mais surtout le montre sous un jour peu glorieux. Il incarne l'anti-héros, imbu de sa personne et ne possédant pas de noble sentiment.

Comme le 'trickster', le Compère Lapin, ou Anansi⁴⁶³ des contes créoles, pour qui les obstacles n'empêchent pas d'atteindre l'objectif, Sonnyboy sait retourner la situation à son avantage et attendre que la providence vienne à son secours. Celle-ci s'incarne en la personne du narrateur-personnage. Ici intervient un brusque changement dans le mode de narration. Cette intrusion du narrateur homodiégétique dans un récit qui commence avec un narrateur hétérodiégétique, procure une occasion de plus de déstabiliser le lecteur et d'affirmer la singularité parodique du passage.

2.4. ENFIN L'INSTANT DE GLOIRE !

Pour la dernière partie du récit, le point de vue change. Sonnyboy était le focalisateur et le narrateur extra-diégétique racontait son histoire. Le point de vue omniscient du début permet au narrateur d'accéder au flux de conscience de Sonnyboy. À la fin du récit, le narrateur devient auto-diégétique et restitue un événement dont il est témoin. Il est le 'I'/je qui témoigne de ce qu'il a vu de ses yeux/'eyes'. Il avoue ne pas connaître Sonnyboy en tant qu'activiste et apprend l'opportunisme de Sonnyboy qui cherche à impressionner son entourage :

I didn't know Sonny boy all that well. I knew he has a badjohn, a man who had his problems with the law. I had seen him at one or two of the Black Power rallies in Port of Spain and, meeting him there in the police station, I assumed he was one of the detainees. But later, when I heard his story, I was glad that my presence there that day had enabled him to save face before his grandmother and his brethren and allowed him for the first time to enter into the custody of the police not as a common criminal but as the freedom fighter he knew himself to be. (*IJM*, 13)

Cependant, il reconnaît en lui une vraie attitude révolutionnaire de '*freedom fighter*'. En effet, si jusqu'à là le personnage ne présentait pas d'attribut révolutionnaire en dehors de son apparence vestimentaire – mais '*l'habit ne fait pas le moine*' dit le dicton

⁴⁶²La modalisation est la présence ou attitude explicite du locuteur dans l'énoncé. Elle emploie des éléments par lesquels un locuteur traduit sa plus ou moins grande adhésion à son énoncé : verbes modaux (pouvoir, devoir, vouloir, etc.), adverbes (peut-être, sans doute, bien sûr, etc.).

⁴⁶³Ici le *welto* prend la forme de la ruse.

populaire – le personnage-acteur se manifeste à nouveau pour sa minute de gloire. Comme une vedette, il sait saisir l’opportunité pour se valoriser. Les journalistes trépignant d’impatience immortaliseront ce moment. Son coup d’éclat marque les esprits et aide les leaders du Black Power à retrouver leur dignité. Pour le narrateur, seul le discours de Sonnyboy incarne l’action révolutionnaire et non pas d’autres attributs factices. Comment ne pas reconnaître un réel révolutionnaire en celui qui scande ‘*Power to the People!*’ et lève le poing en signe de révolte, de lutte et de solidarité comme tous les vrais combattants révolutionnaires ? Alors que les *personnages* révolutionnaires, penauds et fatigués par leur fuite, évitent les flashes. Pendant ce court laps de temps, Sonnyboy devient un véritable soutien par son enthousiasme. Il a enfin son moment de célébrité :

As we were about to enter the jeep, the newspapers photographers who had been waiting outside the police station to catch a glimpse of the black power detainees as we were called, aimed their cameras at us. I was tired with worry. I turned away to give the impression of nonchalance but really because I didn’t want my photograph appearing in the newspaper with me as a revolutionary looking so harassed. / But Sonny boy not quite smiling, brought himself erect, lifted his right hand, fist clenched above his head and with a sense of honor and deserved delight, shouted, ‘Power to the People!’ in a salute that I thrust my own right hand, fist folded in the air and shouted: ‘Power!’ When I looked, I saw that my comrades had done the same. (IJM, 13)

Cette inversion dans la représentation du personnage est un procédé éminemment parodique et carnavalesque. Celui qui triomphe – en terme bakhtinien, le couronné⁴⁶⁴, – est celui que l’on n’attend pas. Les données du départ sont modifiées par le nouveau point de vue du narrateur, perturbant ainsi les attentes du lecteur. Le narrateur peint un portrait en dissonance du personnage de Sonnyboy. Sa rencontre avec les militants l’a transcendé. Il reste, certes, acteur et ambitieux, mais il se sert de ses talents pour une noble cause. Ainsi, King, le narrateur ne peut qu’apprécier cette facette révolutionnaire de Sonnyboy. Oublié le *badjohn*,⁴⁶⁵ le lâche du départ, oubliées ses performances d’acteur, oubliées ses prétentions : Sonnyboy n’est plus un personnage burlesque, grâce à la stratégie narrative. Le narrateur homodiégétique se présente comme un homme affable, bienveillant et empathique, il accepte Sonny sans le juger. Il permet à Sonnyboy d’accomplir son destin. Sonnyboy est un homme nouveau avec des aspirations politiques, cependant avec une faiblesse : il recherche la reconnaissance.

⁴⁶⁴Le couronnement-découronnement est un des actes carnavalesques décrits par Bakhtine.

⁴⁶⁵Voyou à Trinidad.

Conclusion

Avec cette parodie, l'auteur représente Sonnyboy en anti-héros assoiffé de gloire. En quelques secondes, il devient un héros aux yeux du narrateur. Prononcer une harangue révolutionnaire est-il suffisant pour être un combattant de la liberté ? Est-ce que cet acte héroïque peut effacer la figure de l'anti-héros qu'a présenté le narrateur au début ? Le chapitre se clôt sur un personnage qui a enfin obtenu son moment de gloire, mais est-ce là, la reconnaissance qu'il cherchait ? Le roman continue en représentant divers épisodes de la vie de Sonnyboy.

Après l'introït de Kankala alias King, le chapitre d'exposition '*Starring Sonnyboy*' présente les enjeux du roman. Les procédés parodiques déjouent les attentes du lecteur. Le récit témoigne du burlesque porté essentiellement par le personnage de Sonnyboy. Il évoque le trickster, le compère Lapin du conte créole. Les émotions du lecteur évoluent du rire à la pitié et au scepticisme. Le changement dans le mode narratif entraîne aussi un changement de perception du personnage. Le récit dans le récit maintient le suspense. Le commentaire ironique perturbe l'ordre chronologique, alors que la carnavalisation se dévoile par la connotation à l'univers du cinéma, le discours dithyrambique du personnage en décalage avec la réalité, et l'inclusion de mouvements de foule de type parade carnavalesque. Ces techniques, présentes dans ce chapitre, participent aussi à la structure du roman, polyphonique – avec divers personnages qui font entendre leur voix (leurs histoires). Tandis que les constructions en opposition du personnage principal – anti-héros le plus souvent et rarement héros – permettent à l'auteur d'asseoir sa thématique de la réalisation de soi en utilisant en arrière-plan une trame mémorielle, le mouvement du Black Power.

Certains théoriciens de la parodie affirment qu'il faut être un lecteur averti pour apprécier la parodie, et qu'un juste équilibre doit-être trouvé pour permettre aussi aux non-initiés de la comprendre. En invoquant le cinéma et le carnavalesque, cette parodie reste accessible à tous. Toutefois, l'encodage parodique est parfois subtil et demande un décodeur initié comme pour le welto. Ainsi, les procédés parodiques se manifestent comme des masques littéraires qu'il faut décoder. Le roman se présente comme une invitation au jeu du welto où le romancier attise la curiosité du lecteur, le surprend et le tient en haleine.

Conclusion Chapitre II – Partie II

Diverses réalités fondamentales de Trinidad se reflètent dans ces parodies de la révolution. La première montre le malaise sociétal des jeunes qui vivent en marge de la société. Ils sont en quête d'un exutoire que le carnaval ne procure pas toujours – car éphémère ou parce qu'ils en sont exclus. La deuxième forme de parodie est celle du carnaval qui résonne dans le burlesque des situations grotesques et provoque le rire du lecteur. En procédant comme un *band leader*, le romancier puise aussi dans l'univers cinématographique. Fisheye revêt le personnage du cowboy, et Sonnyboy se comporte en vedette de cinéma en quête de gloire. Le faire comme ou le faire-semblant participe à un dédoublement parodique. Le troisième reflet de Trinidad se situe dans la réappropriation du personnage d'Anansi, personnage du conte trinidadien, protéiforme, à l'apparence d'une araignée (le plus souvent), qui se sort de toutes les situations inextricables. Sonnyboy reflète ce personnage de *trickster* dans son aventure parodique. D'autres aspects du réel trinidadien se détectent dans le contexte socio-historique. L'influence des mouvements de libération au niveau mondial se distingue dans celle de Fisheye. Alors que la Révolution du Black Power sert de cadre à Sonnyboy.

Bon nombre de procédés adoptés par le romancier cherchent à déstabiliser le lecteur : ordre chronologique du récit modifié, récits enchâssés, suspense, changements de narrateur et de connotation du personnage. La prise de distance du lecteur nécessaire à la parodie est amenée par des personnages peu fiables. Le lecteur de la parodie a besoin aussi de code pour décoder la parodie. Il lui faut être initié à l'univers trinidadien. Cependant, le romancier en bon pratiquant du *welto*, insère aussi l'ambiguïté dans son récit. Le contexte de la révolution du Black Power contamine la parodie de Fisheye. Le récit de celle-ci inclut très peu d'actions révolutionnaires. Comme celle de Sonnyboy, la révolution s'ancre dans le discours.

Le romancier utilise des narrateurs calypsoniens pour ancrer ses parodies dans le réel trinidadien et plus largement caribéen. Ainsi, le lecteur caribéen jouit d'une certaine connivence avec le narrateur et décode plus facilement la parodie. Cependant, le calypsonien tout comme le romancier, se révèlent être des éveilleurs de conscience. Le message de l'éveilleur porte sur la prise de conscience du malaise social que les attitudes révolutionnaires ne peuvent amoindrir. Pour l'auteur, la véritable révolution se situe dans la réalisation de soi.

Chapitre III. Les parodies des métiers

Introduction

Les deux chapitres précédents traitaient de parodies à thèmes bien précis : colonisation et révolution. Dans ce dernier chapitre, les parodies portent sur des professions et sont moins offensives. La première section concerne celle de l'écrivain et la seconde celle du policier. Les parodies proposées permettent une approche différente de ces deux métiers. Le métier d'écrivain jouit d'un certain prestige, social et intellectuel. Pourtant, du métier d'écrivain, le public ne sait pas grand-chose. Certes, le romancier écrit des romans, activités de l'imagination, et produit des récits fictifs, mais au-delà... Or la profession d'écrivain englobe toutes les activités d'écritures. Elles ne relèvent pas forcément de la littérature.

Aurélié Filippetti, ministre de la culture en France de 2012 à 2015, a affirmé que « *c'est l'éditeur qui fait la littérature* »⁴⁶⁶. La vision parodique de l'écrivain, que propose Earl Lovelace, illustre avec force cet argument. Earl Lovelace représente deux auteurs dont les activités montrent les difficultés de publication. Alford, poète occasionnel et personnage principal de *Salt*, s'essaie à l'écrit. Il choisit de publier un recueil de poèmes lui-même. Le résultat illustre les multiples failles de l'auto-publication. Quant à John de John, écrivain professionnel, à l'œuvre prolifique, il ne trouve pas d'éditeur.

D'autres enjeux littéraires se dégagent de ces parodies, telle que la tentation de l'autobiographie ou de l'autofiction masquée. En effet, le romancier parsème cette parodie avec des références autobiographiques, alors que le jeu du romancier ne s'énonce pas. L'auteur agit-il en artiste du welto ?

Le public est plus coutumier de la figure du policier. La parodie de ce métier consiste à proposer une imitation des séries policières, largement diffusées sur les écrans. Par ce choix de parodie, le romancier reste conforme (plus ou moins) aux premières définitions de la parodie, imitation de grandes œuvres de la littérature. Ici, l'imitation porte sur un genre très répandu, le roman policier. Ce genre en lui-même comporte des attentes diverses et précises du lecteur, ou du spectateur. Or le policier de Cascadu sera aussi

⁴⁶⁶Clément Solym, 'Exclusif : Filippetti : "C'est l'éditeur qui fait la littérature"', in *ActualLitté*, publié le 28/06/2012. <https://actualitte.com/article/63909/reseaux-sociaux/exclusif-filippetti-c-est-l-editeur-qui-fait-la-litterature>.

atypique que ses modèles romanesques et cinématographiques. Dans cette parodie, le suspense est aussi introduit. La représentation du Constable Aguilera, bien que plaisante, ne cache pas son intention parodique, par le grossissement de certains faits. Vise-t-elle à éclairer sur le stéréotypage du genre qui reproduit inlassablement les mêmes banalités : flic mentalement perturbé, crime, suspects, enquêtes, résolution de l'affaire ?

La parodie de l'écrivain comporte une singularité. Contrairement aux autres parodies, analysées dans cette partie, qui se concentrent sur un passage du roman, celle-ci se déploie sur deux romans, *Salt* et *Is Just a Movie*, grâce au personnage de John de John, personnage récurrent. De plus, un autre personnage, Alford George, participe aussi à cette parodie. Les modes de narration diffèrent pour ces deux personnages. Le personnage de la parodie policière, le Constable Aguilera, qui paraît dans deux romans, est l'objet d'un récit focalisé sur lui dans un chapitre de *Is Just a Movie*, où le lecteur découvre pleinement le personnage, déjà évoqué dans des épisodes précédents. Il incarne le policier de Cascadu. Alors que John de John est le romancier de Matura.

Les récits de ces personnages s'accompagnent de procédés variés qui posent leurs fondements parodiques : jeux de mots, imitations, figures d'insistance, répétitions, comique de situation, jeux avec le lecteur. Bien que le rire domine dans ces deux parodies, des questions se posent sur leur visée. Comme pour les fables, la parodie chez Earl Lovelace comporte-t-elle un message ? Au-delà de l'exercice stylistique, que révèlent ces parodies du réel trinitadien ? La question de l'influence de la fiction sur le réel trinitadien se pose aussi. Les réponses à ce questionnement seront examinées au cours de l'analyse de ces parodies de métiers, qui s'ouvre avec celle de l'écrivain.

1. Auto-parodie de l'écrivain ou tentation de se dévoiler ?

Introduction

Dans le nouveau roman, il est coutume que l'écrivain se mette en scène, souvent par un procédé de mise en abîme, occasion pour le romancier de s'interroger sur le roman et sur lui-même. Des romanciers plus anciens ont aussi utilisé l'auto-parodie, la parodie de soi, mais pas de manière systématique comme dans le nouveau roman. D'autres romanciers s'inventent une vie dans les romans, on parle alors d'autofiction. Dany Laferrière, écrivain haïtien, vivant entre Paris, Montréal, Miami et Haïti, est un maître du genre. Ainsi se pose la question de l'image de soi, de la perception que l'auteur a de

lui-même : « *Par 'image de soi', on entend généralement l'acte de se présenter dans le discours* »⁴⁶⁷.

Earl Lovelace, écrivain du welto, utilise plus subtilement le détour dans sa création. Ainsi, le lecteur qui pénètre dans l'univers des deux derniers romans d'Earl Lovelace est confronté à un 'personnage reparaissant'⁴⁶⁸ : l'écrivain John de John de Matura⁴⁶⁹. Ce personnage apparaît par touches, comme pour dresser un tableau impressionniste des activités d'un écrivain, et pour une mise en scène de l'auteur. Le passage par l'écriture et la publication d'un recueil de poèmes : « *Poems of fasting* », du personnage principal, Alford George, dans *Salt*, sous-tend aussi ce questionnement. Quelle image de l'écrivain projette ce personnage fictionnel ? Quels procédés contribuent à cette représentation auto-parodique ?

1.1. JOHN DE JOHN, PERSONNAGE RECURRENT DE L'ECRIVAIN

Ce personnage est assez atypique. Dans les deux romans du corpus – *Salt* et *Is Just a Movie* – où il apparaît, ce personnage très caricatural n'intervient qu'épisodiquement. Il ne parle pas, seulement le narrateur donne des informations sur lui. Cette technique de camper un personnage s'intitule en anglais 'telling', dire uniquement, ce que fait le personnage. Ce procédé signale le rôle du narrateur qui prend la main sur le récit et maintient une distanciation entre le personnage et le lecteur. Les informations distillées de manière laconique n'impactent pas réellement les narrateurs :

“Artists (...) led by **John de John** (...) wanted a publishing company formed so that (...), fiction into the world,” (*Salt*, 83); “He had an introduction by Mr **John De John, the novelist from Matura**” (*Salt*, 89); “there was not a lot of people in the march; but for a beginning it wasn't too bad. My mother, Pearl, my father, Michael, (...), and George George, and **John de John the novelist from Matura, ...**” (*Salt*, 83).

Le même procédé de représentation épisodique du personnage se poursuit dans *Is Just a Movie* :

⁴⁶⁷Michèle Bokobza Kahan (Université de Tel-Aviv), *Image d'auteur*, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/197-image-d-auteur>

⁴⁶⁸Quatre personnages réapparaissent dans les deux derniers romans d'Earl Lovelace : le personnage de l'écrivain John de John, le politicien Ethelbert B. Tannis, le Constable Aguillera, et le PM.

⁴⁶⁹La pratique du « personnage reparaissant » consiste pour un romancier « à utiliser dans un récit un ou des personnages que ce même auteur avait déjà exploités dans un ou des récits antérieurs », in Daniel Aranda, « Les retours hybrides de personnages », *Poétique*, vol. 139 / 3, 2004, p. 351-362.

“when there appeared at his (Sonnyboy) business please **John de John the Novelist from Matura**, with him Didicus West of the Hard Wuck, (*IJM*, 140)”; “He was commissioned to construct, **John de John** told me, a representation of the sphinx, (*IJM*, 181)”; “The librarians (...) had organized a program to invite poets to read their work in the library, calypsonians to sing, and **John de John the novelist from Matura**, (*IJM*,191)”; “**John de John** with two cloth bags full of manuscripts of his twenty-four unpublished novels, all of them just for a blessing” (*IJM*, 308); “it was the wind of sadness whose **John de John** had traced from the mad house of St Ann’s (*IJM*, 312)”; “Our novelist **John de John** was once again capitulated into the spotlight, the only protester with a placard out around his neck” (*IJM*, 317).

John de John n’a pas de voix, il entre en dialogue avec quiconque dans l’espace fictif des romans. On ne sait pas vraiment ce qu’il pense. Il n’a pas de profondeur, pas de relief, pas de sentiment. C’est un personnage constant, mais de surface. La peinture du personnage ne change pas dans les deux récits. Ce mode de narration permet donc au romancier de prendre ses distances avec le personnage, comme pour se démarquer de ses actions. Ainsi, le romancier se dédouane de la tentation du lecteur de l’assimiler à son personnage, puisque l’auteur n’est pas clairement impliqué dans le récit.

Le nom John de John intrigue et provoque un jeu d’harmonie et de dissonance. La particule « de » interroge. Est-ce un « de » montrant l’influence du français à Trinidad? Alors, John de John détiendrait son nom d’une certaine aristocratie. Ou bien est-ce le ‘de’ de déformation phonétique de ‘the’. Cette hypothèse met l’accent sur l’unicité du personnage. Le ‘the’ déictique pointe sur la référence commune, *share knowledge*, partagé de tous. Ainsi, sa présence tout au long des deux romans paraît normale, car il jouit d’une notoriété à Trinidad. Il est connu et reconnu de tous. Par conséquent, avec le personnage reparaissant, «*l’illusion d’entrer dans un univers pensé comme un réseau relationnel* »⁴⁷⁰ est entretenue et l’effet de familiarité soutenu. Cette renommée prend de l’ampleur lexicalement dans les romans. Au début, le narrateur le désigne comme John de John. Puis il apparaît avec l’ajout d’un groupe nominal à son nom : «*the novelist from Matura* »⁴⁷¹. La dernière hypothèse sur l’origine du nom de l’écrivain s’oriente vers Haïti. En effet, ce nom dénote une influence des noms haïtiens, tels que Gervilien Gervius, ou encore Délira Délivrance – personnage du *Gouverneur de la Rosée*⁴⁷². Cette redondance joue sur l’effet musical, donne une amplification à la personne de John de John et souligne l’importance du personnage.

⁴⁷⁰Andrea Del Lungo, *Le héros récurrent, une longue histoire*, https://www.lemonde.fr/livres/article/2010/10/21/le-heros-recurrent-une-longue-histoire_1429096_3260.html

⁴⁷¹Matura est un village retiré sur la route de Toco, lieu de naissance d’Earl Lovelace.

⁴⁷²Roman de Jacques Roumain, publié en 1944.

Ce protagoniste ne représente pas un simple figurant, il entre dans l'action, il accompagne les personnages principaux – Alford George dans *Salt*, Sonnyboy et King dans *Is Just a Movie*. Paradoxalement, les narrateurs introduisent John de John par un discours indirect et souvent à la forme passive. Ces choix d'énonciation ne caractérisent pas pour autant ce personnage. Les narrateurs dressent le portrait d'un militant. Ses engagements sont nombreux. Il marche pour la réparation dans *Salt*. Il dénonce la marchandisation des rêves dans *a Movie*. Dépeint en personnage altruiste, il donne de sa personne et soutient la publication d'Alford en la préfaçant.

John de John est représenté comme un personne ordinaire qui cherche sa place dans la société, pense et agit sur le monde en ayant une action politique et sociale. De manière détournée, il présente les difficultés de son métier dans un espace comme Trinidad. Deux autres personnages illustrent la difficulté de vivre de son art. Villaroel, protagoniste de *Salt*, connu comme poète, exerce la profession de journaliste. King, narrateur homodiégétique de *Is Just a Movie*, déclare être devenu calypsonien par défaut, car le lectorat manque pour apprécier ses poèmes. Alford George se lance dans l'auto-publication de son recueil, faute d'éditeur. Tous ces personnages représentent les inconvénients de la profession. Le principal souci de John de John est la publication de ses nombreux manuscrits. N'est pas là une posture très habile du romancier Earl Lovelace pour montrer au public les difficultés de la profession d'écrivain ?

D'autant plus que le choix de la construction en chiasme, structure en miroir, pour le nom cet écrivain, *John de John*, semble corroborer l'argument du personnage-miroir de l'auteur. Cette mise en abîme, en trompe-l'œil⁴⁷³, révèle une feinte sophistiquée de l'auteur pour éviter l'auto-représentation par le genre autobiographique ou auto-fictionnel. Cet évitement conduit le romancier à un amalgame de la réalité et de la fiction. Selon Lejeune, « *Écrire sur soi est fatalement une invention de soi* »⁴⁷⁴.

⁴⁷³ « Le trompe-l'œil est (...) un dispositif excessif, machiné de telle sorte qu'il fasse ressortir l'artifice, non seulement des œuvres qui s'y engagent, mais de la figuration ou de la représentation elles-mêmes. (...) comme une exacerbation de la représentation qui en démonte les mécanismes. Les trompe-l'œil littéraires manifestent (et promeuvent) une claire conscience des enjeux de la fictionnalité (...). / Le trompe-l'œil est imperturbable ; (...) Il n'est pas censé se révéler immédiatement comme tel, mais plonger dans la perplexité avant que le spectateur ou le lecteur, s'interrogeant puis le considérant d'un peu près, conclue à la feinte. Le trompe-l'œil est donc un art du temps, celui qu'on consacre à en élucider les effets. » Source : Richard Saint-Gelais, « Le trompe-l'œil, de la peinture à la fiction », in Élisabeth Lavezzi, Timothée Picard, (éds.). *L'artifice dans les lettres et les arts*, éds. Élisabeth Lavezzi et Timothée Picard, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 385-399.

⁴⁷⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil, 1996, 381 p., (« Points Série essais Lettres, Poétique », 326), p. 58.

Lovelace se réinventerait donc par le truchement du personnage de John de John. Des éléments d'ordre socio-culturel et politique le relient à son personnage. Earl Lovelace provient de l'est de Trinidad, de Toco, village proche de Matura. De plus, il résida longtemps à Matura. Il est engagé culturellement, socialement et politiquement dans la vie de Trinidad, comme John de John. Le risque de prendre la fiction pour la réalité reste très grand, même si l'auteur s'amuse à brouiller les pistes par une certaine artificialité. Cependant, la récurrence du personnage ne peut que signifier une certaine intentionnalité au service de la réalité du romancier. John de John apparaît comme « un nom de plume » dans les romans, pour témoigner et en même temps masquer l'existence de son auteur. Cependant, il tient à s'en démarquer. Bref, le romancier agit comme un pratiquant du welto. Il se maintient dans un entre-deux. Il donne à voir sans pourtant se dévoiler. Il semble dire : 'ou wè, ou pa wè', pour à la fin dire au lecteur : 'ou welto', vous vous êtes fait avoir.

Le jeu parodique se renforce avec la suspension entre le comique et le pathétique du personnage de John de John. La diffusion d'informations sur le personnage de manière brute, sommaire, par petites touches contribue à le disqualifier auprès du lecteur. Cette disqualification - voulue par l'auteur - transparaît dans les faiblesses du personnage. Il semble être dans l'incapacité d'agir pour et par lui-même (sauf quand il prend l'initiative d'arborer des pancartes pour protester à la fin de *Is Just a Movie*). Il recherche un mentor. Il va à la rencontre d'Alford, lors de son jeûne pour en faire son porte-parole: "*Artists (...) led by John de John, who had been writing novels and poems for thirty-five years and wanted a publishing company formed so that he and others writers would get their fiction out into the world*", (*Salt*, 83). Il veut faire bénir ses manuscrits par Dorlene, la mystique: "*John de John with two cloth bags full of manuscripts of his twenty-four unpublished novels, all of them just for a blessing*", (*IJM*, 308). Le comique d'insistance par l'apport de précisions chiffrées – *thirty years and two cloth bags, twenty-four unpublished novels* – vient étayer le côté pathétique du personnage, qui en devient bouffon.

Ces absences d'affirmations de soi soulignent la faillibilité et l'honnêteté de l'être en le rendant plus humain. Comme la plupart des gens, il n'arrive pas à se réaliser et cherche du secours auprès d'hommes et de femmes d'influence, dans l'espoir d'un miracle. Ainsi, Earl Lovelace démystifie le mythe de l'écrivain, savant et élitiste, éloigné des préoccupations de la majorité de la population. Cette démystification passe par une sorte

d'auto-parodie : « *le jeu et l'humour sur soi revitalisent et permettent de prendre de la hauteur* »⁴⁷⁵. L'auteur semble reconnaître ses faiblesses, les transférer à un personnage fictif, et en rire. Parodie de John de John, parodie de soi ? Parodie d'un auteur qui veut parler de lui sans se dévoiler. Ainsi, malgré ses faiblesses, le lecteur ne conçoit pas une réelle aversion pour le personnage, mais plutôt de la curiosité qui amène le sourire.

John de John est un personnage intrigant et touchant – par la technique de représentation du personnage, tout en forme passive et en discours indirect, par le jeu de mots sur le nom, par son militantisme et par la conscience de ses imperfections. L'effet de vraisemblance amène à vouloir le comparer à l'auteur et à croire à une auto-représentation, à la manière parodique. Dans cette parodie ce n'est pas la carnavalisation qui prime pour se moquer d'une institution, mais le *welto* littéraire, avec son art du masque. John de John est le masque parodique du romancier. Qu'en est-il du personnage d'Alford George ?

1.2. ALFORD GEORGE, ECRIVAIN – OU SAVOIR SE MOQUER DE SOI

Dans *Salt*, à la fin de son jeûne qui le propulse au-devant de la scène, le personnage principal s'essaie à l'écriture et à la publication :

He wrote letters to newspapers under the *nom de plume* of 'Cascahu' (...) as moral guide. (...) he completed the writing of his book of poetry, *Poems of fasting*. / He published it himself. (*Salt*, 89)

Le jeune narrateur de *Salt* pose un regard enfantin et admiratif sur le personnage d'Alford George qui fut son enseignant. Les répétitions de « *himself* » attestent de son admiration et contribuent ainsi à la parodie. Le fait que son maître d'école se hisse dans ce domaine constitue un exploit pour lui. Il ne relève pas les discordances dues certainement aux erreurs des débutants et à la candeur du personnage d'Alford :

(A) full page to acknowledge all who helped to make the book possible (...) The boy Peter, the mirror of himself, (...) Sunita Ramnarine who had lent him her umbrella, and Angela Vialva who symbolized the people who stuck with him through the fast. He had an introduction by Mr John De John, the novelist

⁴⁷⁵Jean-Christophe Seznec, cité par Véronique Dahl, *Rire de soi, quelle thérapie!*
<https://www.psychologies.com/Therapies/Developpement-personnel/Epanouissement/Articles-et-Dossiers/Rire-de-soi-quelle-therapie>

from Matura, and a foreword by himself of fifteen pages, half the book, which gave a substantial portion of his life's story. (*Salt*, 89)

Dans son exaltation, le narrateur utilise un procédé d'amplification par accumulation des différentes conventions qui accompagnent la sortie d'un livre. Il ne se rend pas compte de la lourdeur protocolaire de cet événement. En voulant être exhaustif, il devient excessif : les remerciements, les personnes, la longueur des pages et le nombre par rubrique. Le rire provoqué par cette admiration béate se prolonge avec l'insistance sur la proportion de l'avant-propos du livre, la moitié du livre. Avec un avant-propos disproportionné, le recueil de poèmes d'Alford s'apparente plus à une forme hybride de l'autobiographie. La moitié de son livre raconte son vécu : « *a substantial portion of his life's story* », (*Salt*, 89). Cette précision suscite le rire à cause du non-respect des conventions et au mélange inconscient des genres. Le livre est très court soit environ trente pages. On peut s'interroger sur cet épisode, est-ce là une dénonciation des apprentis écrivains qui accumulent les écueils éditoriaux en voulant s'auto-publier ? Le mode de narration exaltée, les répétitions et l'accumulation connotent le genre de la parodie dans ce récit.

La parodie n'est pas seulement narrative, elle s'exporte à l'extra linguistique. Le lecteur assiste à un curieux spectacle. La photo incluse en quatrième de couverture du recueil de poèmes d'Alford George trouve sa réplique en quatrième de couverture du roman aussi : « *He published it himself, with a photograph of himself on the cover, one hand holding a telephone (...) while he used the other one to lightly prop his chin* », (*Salt*, 89). La représentation imaginaire se matérialise dans le réel.



Pour renforcer l'effet de vraisemblance, la photo s'affiche en noir et blanc comme pour souligner l'authenticité et l'originalité. L'ironie se situe dans l'inversion : la réalité imite la fiction et non l'inverse. Ce procédé dénote le monde à l'envers de la carnavalisation. L'auteur assume l'identification à son œuvre et choisit d'habiter son personnage, comme il choisirait un costume de carnaval. La logique du *welto*, le jeu du 'ou wè ou pa wé', s'opère ainsi : l'écrivain est certes l'auteur du roman, mais n'en est pas pour autant un personnage, et pourtant il cherche à troubler le lecteur en prenant la posture d'un de ces personnages. Le détour parodique s'explique par une stratégie commerciale pour attirer le lecteur dans son monde. Ainsi, la parodie de la publication d'Alford se transforme en auto-parodie par une volonté du romancier de se mettre aussi en scène.

Cette photo mystérieuse reflète les enjeux et l'originalité du roman : réflexions sérieuses sous forme de parodie.

Conclusion

Le romancier cherche à créer une relation de proximité avec le lecteur en l'entraînant dans ces récits qui reflètent son monde d'écrivain. L'auteur refuse de se nommer directement dans son texte, alors il a recours à un personnage-miroir : le personnage reparaisant de John de John. Celui-ci attire l'attention du lecteur sur la profession d'écrivain et contribue à la construction de l'image du romancier, alors qu'Alford George ne met en lumière que le protocole artificiel et astreignant de la sortie d'un livre. Avec ses deux personnages, le romancier entremêle la fiction à sa réalité pour en faire de l'auto-parodie. Le mode d'énonciation, le jeu sur le nom, le trompe-l'œil de la photo, la naïveté du jeune narrateur, tous ces procédés participent à la parodie.

2. Le policier de Cascadu mène l'enquête

Introduction

Cette parodie policière se décline sur l'aspect ludique, comme pour faire un clin d'œil à un genre, une imitation d'une référence partagée par le plus grand nombre : « *Ouvrant une parenthèse comme si la stylisation agit comme une modalisation qui transforme un cadre sérieux en un jeu non-sérieux* »⁴⁷⁶. En effet, le Constable Aguillera, policier intègre, devenu inconsolable par la perte de son amour, mène l'enquête, non pas pour un crime commis – la mort ici n'est pas violente – mais une situation inextricable l'amène à enquêter sur la vivante – ou défunte – Dorlene. Le lecteur connaît déjà le personnage rencontré au chapitre deux, *Starring Sonny*, et son histoire. Dans le chapitre *Constable Stephen Aguillera and Ramona*, le personnage se dévoile plus en détail : les circonstances de son abandon de poste, de son amour perdu, de son refus depuis ce jour de faire une arrestation, de sa passion pour le calypso et les remontrances de ses supérieurs qui lui promettent une promotion avant son départ à la retraite, s'il effectue enfin une arrestation. Ainsi, il est poussé à mener une enquête.

Cette courte partie relève de la parodie du genre policier. Gilles Merminod explique que

⁴⁷⁶Gilles Merminod, « Une stylisation de l'imitation. La parodie pour étudier les pratiques narratives », *Fabula / Les colloques*, Le rire : formes et fonctions du comique, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4591.php>, p. 3.

: « *Parodier, c'est, en quelque sorte, tout à la fois faire comme et faire faux* »⁴⁷⁷, alors Earl Lovelace lui aussi fait comme. Des romans populaires aux séries télévisées prisées, le genre se cantonne à la culture de masse, et le lecteur lambda reconnaît aisément sa parodie, en dépit du fait que les éléments constitutifs ne sont pas représentés. En effet, les passionnés du genre ont une représentation avec des attentes précises : un crime ou délit, un mobile, un coupable, une victime, un mode opératoire et bien sûr une enquête. Ici, il y a certes un mystère à éclaircir : Dorlène est-elle vivante ou pas ? Cependant, comme il n'y a pas eu de crime, il n'y a donc ni coupable, ni mode opératoire type. Cette attente déjouée est typique d'un procédé de *welto*. Le genre renvoie aussi à des procédés filmiques ou littéraires qui rompent avec la chronologie, en faveur du *in medias res*, d'incipits proleptiques, de prolepses et d'analepses. Au cœur de l'action se trouve habituellement le personnage du policier, du type détective cérébral et excentrique comme Sherlock Holmes, qui pose sur le monde un regard sans complaisance.

Ce n'est pas le cas pour cette parodie. Effectivement, le Constable Aguilera est dépeint comme un homme droit et honnête, mais pas comme un fin limier. Ce n'est donc pas son brillant esprit de déduction, de logique, ni même son intelligence pour la résolution d'énigmes qui sont mis en avant. De nos jours, le genre policier mise sur l'action et non plus sur la résolution d'énigmes et le policier se transforme en personnage ordinaire et faillible – comme le Constable Stephen Aguilera. Généralement, l'action se passe dans un milieu urbain. Pour cette parodie, c'est Cascadu, un village rural de Trinidad, qui sert de cadre. Le roman ou film policier à énigme est un jeu de piste du narrateur qui dévoile au fur et à mesure les indices. Pour ce passage parodique, le jeu reste dans le domaine de la narration et de la transformation ludique qui imite une façon de raconter. Les connaisseurs du genre affirment qu'un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas. Pourtant, Earl Lovelace ose contrevenir au genre. Par conséquent, quel est le but de cette parodie ?

2.1. CONSTABLE STEPHEN AGUILLERA, UN POLICIER PAS COMME LES AUTRES

Si le genre du roman policier est porteur d'un discours moral, puisque le méchant est toujours démasqué et puni, dans cette parodie, le discours moral reste présent, mais illustre un humanisme qui veut croire à la bonté de l'être humain. Ainsi, le positionnement du personnage du *Constable* est antithétique puisqu'il n'endosse pas

⁴⁷⁷*Ibid.*, p. 5.

l'habit du policier redresseur de torts. Ce que le lecteur/spectateur attend du genre c'est de voir à l'œuvre un policier qui exerce son métier et recherche des coupables. Le lecteur assiste, en effet, aux activités d'un policier en service. Le *Constable* stoppe les agissements d'un groupe d'individus qui crée du trouble à l'ordre public :

But this afternoon, as he buttoned himself up into a neatness and strapped on his gun belt in preparation for leaving the station, it occurred to him as he saw the noisy procession down the hill that a man with a cutlass in one hand and an axe on his shoulder leading a mob sixty people for through the main street of the town was a genuine candidate for Street arrest. Constable Aguilera put on his cap without hurry, started down the steps. He followed the crowd and caught up with it in the front of the Catholic Church, and was moving too well the armed man to question him. When he got to him, he saw it was Big Dee. What is this? He asked 'Eh just so you going to start a riot, eh? It was then that he got the explanation from big Dee's action from the crowd Dorlene was alive and her brother wouldn't open her coffin. 'So you take the law into your own hands? You is the police here, or me?' he asked them. 'well all-you better disperse before give force me to arrest somebody. (IJM, 278)

En adoptant un discours bienveillant, il parvient à ramener le calme. En dépit, de son peu d'expérience dans les enquêtes policières, il va devoir réunir des indices pour éclaircir une situation ubuesque. En effet, une foule nombreuse accompagne Dorlene, un pilier de la communauté de Cascadu, à sa dernière demeure, mais il s'avère que la présumée morte montre des signes de vie auxquels son frère refuse de prêter attention. En plus de cette circonstance, le policier de Cascadu doit gérer une situation émotionnelle intense, le retour de sa belle le déstabilise.

Constable Aguilera turned away to face the formidable sight of Sweetie-Mary and her sister sweeping toward him. He stood where he was. He saw them speaking but he didn't hear anything because – he couldn't have imagined it more perfectly – there in her dress of mourning, looking up at him was this woman with the gentlest smile that came out throat. (...) Ramona? Ramona Fortune? And yes, there before him was the Ramona Fortune of nearly twenty-seven years ago. (...) Now she was here. Constable Aguilera was so off-balanced that he did not ask anything. Almost as an act of defence, he reached into his pocket for his notebook, because by then it had penetrated that they were complaining that Dorlene was live in her coffin. (IJM, 278-80).

Cependant, il sait se maîtriser et garder son calme : « *Constable Aguilera put on his cap without hurry* », « *He stood where he was* », (IJM, 278). Pour ramener le calme dans son district, il utilise les automatismes de policier, certainement appris à l'école de

police. Il va donc procéder à un interrogatoire et le récit distrayant est narré à la manière d'un compte rendu de policier où les faits sont minutieusement reportés :

'Tell me', he said too Sweetie Mary who appeared to be the spokeswoman, 'how do you get this information?'
he checked his pencil the point was writing.
'yes you can begin.'
she tells him how she had gone to the church, the observation of her nephew, the insistence of her sisters, their discovery of the cloud on the glass of the coffin, their concern, their appeals to Claude, his dismissal of them.
'And you think,' Constable Aguilera asked her, 'you think it was deliberate, that he was deliberately chose not to examine the coffin to see if his sister was alive.'
'I don't know. Look him there. You could ask him that yourself.'
She pointed to Claude who was one of the pallbearers who had brought the coffin out of the church and had rested it down for a moment before they took it up and carried it through the town to the cemetery.
'He?'
'Yes, he self.'
'But that is the brother of the deceased. What could his motive be?'
'You will have to ask him. Is Cain that kill Abel.' (IJM, 280-1).

Le personnage du Constable Aguilera utilise un vocabulaire professionnel : «*the spokewoman*», «*discovery*», «*deliberate*», «*to examine*», «*deceased*» et la question de fond de tout bon enquêteur, «*What could his motive be?*», surgit. À partir de ce moment, la focalisation change. Ce n'est plus le narrateur qui témoigne de l'événement à la 3^{ième} personne, mais le policier lui-même : «*I walked*», «*I realised*», (IJM, 281). Ce "I" est certes témoin, mais surtout acteur de cette scène. La présence du "je" fait allusion à certains films policiers, où une voix off narre à la première personne son enquête. Cette narration à la première personne ajoute de l'intensité au récit, d'autant plus que les courts échanges de ce dialogue augmentent le rythme du récit et dénotent une tension nerveuse :

I walked over to him: 'Claude Cruiseshank?'
'Yes.'
'You are responsible for this funeral?'
'Well, yes.'
'Can I see the death certificate?'
'Yes.' But even as he is putting his hand in his pocket to get it, I realised there is a problem. 'I don't seem to have it, he tell me. I was sure there was one signed by the District Medical Officer and issued to me.' (IJM, 281).

Malgré son inexpérience, le policier fait néanmoins preuve de qualités professionnelles pour mener une investigation. Il est aussi intuitif : «*I realized*». Il possède un certain

esprit logique, car il pose des questions appropriées qui certes ne résolvent pas l'enquête, mais orientent vers le problème à résoudre. Cependant, le lecteur s'interroge : a-t-il vraiment le courage de résoudre cette affaire en policier ou à la manière humaine avec de l'empathie :

'So how can we be certain that she is dead?'
'You have to take my word for it'
'With respect, you are not a medical doctor. If you don't have a death certification to prove her death officially, you can proceed with this burial.'
'Look, Sir, Doctor Bissessar has pronounced her dead. The District Medical Officer has issued a death certificate...'
'But you don't have it.'
'No, I don't have it on me.'
'Well, what are we to do? I can't allow do you to proceed without a death certificate.'
'Sir, people have come here from all corners of the island. We have the Minister of Festivals, Members of Parliament, people from the clergy, the arts. You don't believe this people know my sister is dead?'
and what about the law? We have people here claiming she is alive.'
'Sir, the District Medical Officer has issued a death certificate.'
'What do you want to do? Open the coffin here to see if she is alive. I am not the doctor.'
'Nor am I.' (*IJM*, 281-2).

2.2. LES PROCÉDES PARODIQUES.

En dehors de la narration divertissante de l'enquête, le narrateur emploie divers procédés parodiques. Le premier consiste en la répétition. Le policier semble avoir acculé le suspect qui n'arrête pas de répéter : « *the District Medical Officer has issued a death certificate* », (*IJM*, 281). Cette répétition souligne une raideur du comportement et apporte une touche comique. Le personnage n'a plus d'argument. C'est aussi un indicateur de situation bloquée, où le renversement ne peut venir que de celui qui mène la discussion, en l'occurrence le policier, qui doit faire preuve de clémence. Le deuxième procédé se décèle dans le jeu avec le lecteur que le narrateur cherche à déstabiliser. D'abord, par des digressions qui retardent le dénouement. Par deux fois, le lecteur est entraîné dans les pensées du policier par une analepse – ses souvenirs resurgissent – et une prolepse – il s'image le dialogue de ses retrouvailles avec la dame de son cœur. Ces ruptures de la narration permettent de découvrir un homme sensible. Deux pages plus loin, le récit reprend sans transition. Le lecteur est perturbé par ces passages d'un microcosme à un autre. Puis, l'irruption du pronom 'I' dans la narration, la modification de la perception – le récit passe du point de vue du personnage et non plus celui du narrateur – suscite une dramatisation et une sympathie pour le personnage

du policier. Le changement de pronom dans la narration efface la distanciation et rapproche le lecteur du personnage. Par l'accès à la pensée du personnage, le lecteur s'immerge au cœur de l'intensité émotionnelle du policier et compatit. Le policier incarne un homme de valeur avec une empathie pour l'humain. Il valorise plus son intégrité que sa carrière :

And that is when the idea of arresting him and stopping the funeral occurred to me. I was about to resign. I needed to arrest someone. Who better than a big shot? And what better charge than one nobody had ever been arrested on? Burying someone without a death certificate. (IJM, 282)

And then he knew that he wouldn't do it. He couldn't make up in one day what it had taken a lifetime to accomplish. He couldn't arrest this man. Let the promotion go. He could face himself as a man of principle, of values, of resolve. It was then he finally made up his mind. Yes. You would go out as a constable. As a big man. Maybe that would be some kind of record. (IJM, 284)

Et enfin, le comique des mots, récurrent dans le genre parodique, ajoute la touche plaisante : « *La plupart des productions parodiques comportent des procédés humoristiques (jeux de mots, quiproquos, humour absurde ou scatologique, etc.) et des éléments burlesques (chute corporelle, bastonnade, etc.)* »⁴⁷⁸. La première instance est prononcée par Sweetie-Mary sous forme de boutade comme pour guider et éclairer le policier vers le coupable : « *Is Cain that kill Abel* », (IJM, 281). Elle fait référence au premier crime fratricide de la Bible. Le lecteur connaît déjà les conditions de la mort de Dorlene et sait que son frère n'y est pour rien. Sweetie-Mary utilise une référence connue pour ironiser et donner le fond de sa pensée. Elle désigne le coupable de manière énigmatique. Elle considère la non-assistance de Claude comme un crime. S'il y a crime, il y a donc une intrigue policière et un criminel. Le coupable est le frère de la morte. Un peu plus loin dans la narration le policier, en calypsonien habile dans l'art de la sonorité, s'amuse à un jeu de mots avec cette maxime : « *Cain killed Mabel, I thought* », (IJM, 281). Par ajout d'une lettre, Abel devient Mabel pour la féminisation. La dernière instance des jeux de mots porte sur l'onomastique :

L'onomastique littéraire, ou l'étude du nom propre du personnage. La question est généralement abordée selon son versant sémantique. Quel en est le sens, et quelle articulation cette signification entretient-elle avec le récit ? C'est la perspective adoptée par Hamon, qui considère le nom comme un signe motivé

⁴⁷⁸Gabrielle Trépanier-Jobin, « Le rôle de la parodie dans la dénaturalisation des stéréotypes de genre : l'exemple du *soap opéra* et de la série *Le cœur a ses raisons* », Université du Québec, Montréal, 2013.

plutôt qu'arbitraire.⁴⁷⁹

Pour son propos parodique, le romancier crée des personnages atypiques avec des surnoms censés synthétiser leurs traits de caractère. Sweetie-Mary représente la douceur féminine. « *Big Dee* » tient son surnom de ses initiales : Dalton Bobb⁴⁸⁰. Homme d'humble condition et soumis, il prend l'initiative de délivrer Dorlene de son cercueil. Il se met ainsi hors la loi, comme son nom l'y prédestine. Le surnom de « *Dollar* » est plus prévisible. Il parle tout le temps d'argent. Le comique de mots présent dans cette parodie connote celle-ci de manière ludique.

Conclusion

Dans ce roman, la parodie du genre policier constitue une stratégie d'écriture. Le mode intertextuel est porté par le lexique. La technique du « faire comme » pose les bases de cette parodie. L'enquête menée n'aboutit pas, il n'y a pas de crime. Il ne s'agit certes pas d'une critique du genre, mais plutôt d'un hommage sous forme de courte parenthèse narrative. Sa fonction n'indique pas un aspect idéologique, mais plutôt une fonction morale portée par le personnage discordant du *Constable* Aguillera. Un agent de police trinitadien peut assurer ses fonctions et sécuriser la population en ayant recours à l'empathie.

Conclusion Chapitre III – Partie II

Les deux parodies étudiées dans ce chapitre portent sur deux métiers différents et exemplifient la carnavalisation. Le romancier introduit l'esprit carnavalesque de Trinidad dans son œuvre par la parodie. Rien ne prédispose le policier de Cascadu à mener l'enquête. Ainsi, dans la parodie policière, l'hypotexte transparait clairement. Le policier de Cascadu n'a pas l'étoffe d'un héros policier des grandes villes qui combat constamment le crime. Sa fonction est plus modeste, le maintien de l'ordre de son petit village où la violence et les crimes violents sont absents ou rares. La narration calque le genre policier qu'elle ne cherche pas à dénoncer. En fait, le policier « fait comme » et amuse. Le romancier produit une performance littéraire. Il utilise des techniques de la parodie, jeux de mots, répétitions, exagérations. Le comique de situation vient renforcer

⁴⁷⁹René Audet et Nicolas Xanthos (direction), *Penser la narrativité contemporaine*.

<https://penserlanarrativite.net/personnage/notions/le-nom>

⁴⁸⁰Dalton Robert alias Bob est l'un des membres du gang des Dalton.

<https://www.britannica.com/topic/Dalton-Brothers>

le caractère parodique du récit. Pourtant, cette parodie inoffensive porte bien un message sous-jacent.

La transversalité de la parodie de l'écrivain dénote l'insistance et invite à s'attarder sur les enjeux du métier d'écrivain. Le romancier insiste sur les difficultés de son métier, mais refuse de s'exposer par le recours au « je ». Les personnages seront son porte-parole. Il opte pour la parodie. Les vicissitudes des publications d'Alford, narrées par un narrateur admiratif, créent le comique de situation. La quête difficile d'un éditeur par l'écrivain John de John pour ses nombreux manuscrits dévoile la condition d'écrivain de Trinidad. La faiblesse de l'industrie de l'édition pousse les écrivains à publier hors de leur pays – la maison qui édite Earl Lovelace se trouve en Angleterre... En dehors de ces enjeux de la publication traités par la parodie, les auteurs trinitadiens, et d'une manière générale les auteurs caribéens, rencontrent d'autres problèmes de publication qui déterminent le lectorat cible.

Si l'artiste du *welto*, Lovelace, ne se révèle pas dans la dernière parodie, il se dévoile dans celle de l'écrivain, car comme l'affirme Amossi : « *Les petits détails soigneusement racontés projettent l'image d'un personnage de témoin* »⁴⁸¹. Manifestement, les référents autobiographiques du romancier se retrouvent entremêlés avec la fiction, soulevant ainsi un des problèmes majeurs dans la réception d'une œuvre romanesque: celle de la place du vécu de l'auteur dans son œuvre.

⁴⁸¹Ruth Amossi, « La double nature de l'image d'auteur », dans *Ethos discursif et image d'auteur*, 3 /2009, p. 9.

CONCLUSION – Partie II

Les divers questionnements ont permis de montrer le fonctionnement de la parodie à l'œuvre dans les romans du corpus. Ainsi pour clore cette partie nous présentons les perspectives et les implications induites par cette analyse. Les parodies abondent dans les œuvres du corpus. Quelques-unes (six) ont été sélectionnées, elles s'organisent autour de trois thématiques : la colonisation, la révolution et les métiers. Bakhtine explique la carnavalisation par la forme textuelle du carnaval. La parodie représente un des aspects de la carnavalisation des romans. La double nature de la parodie, la double lecture, pour atteindre l'interprétation visée par le parodiste, lui permet d'entrer dans la catégorie de masque littéraire. Le masque cache et il donne à voir en même temps. Il faut enlever le masque, la première interprétation, pour parvenir au sens caché. Pour son effectivité, la parodie requiert de la créativité. Un romancier parodiste, comme Earl Lovelace emploie des procédés très diversifiés: l'ambiguïté, les jeux de mots, les figures d'insistance, les structures antonymiques, le comique de situation ... En plus de ces procédés, l'art du romancier transparait dans la narration. Il déjoue les attentes du lecteur, car la parodie est aussi un jeu entre le lecteur et l'auteur qui parsème son œuvre d'un certain nombre de codes qui méritent le décodage du lecteur. Il déstabilise le lecteur en enchâssant des micro-récits, en changeant brusquement de narrateur ou de focalisateur, modifiant l'ordre du récit. Il maintient le suspense du dénouement. L'imitation, le procédé premier de la parodie, s'y retrouve aussi. Les codes de la parodie se décryptent assez facilement, mais certains nécessitent un lecteur averti pour le décodage de procédé comme l'agon que l'auteur puise dans le répertoire ancien du théâtre. La connivence avec le lecteur se renforce ainsi.

Au-delà d'établir cette complicité avec le lecteur par un récit attrayant et divertissant, ces procédés du rire invitent à entrer dans l'univers du romancier. La parodie, exercice de virtuosité formel, est aussi propice pour diffuser des messages masqués. Elle favorise la déconstruction et la pédagogie. Dans *Salt*, la parodie de la colonisation de Bango se moque de manière pitoyable des colonisateurs et montre l'humanité des esclavagisés. Lovelace propose ainsi une autre vision de la colonisation. Cette parodie vise surtout à la réhabilitation des esclavagisés comme êtres humains et par la même occasion de leurs descendants. La réalisation d'un film permet un doublé dans *a Movie*. Le film représente la colonisation et la production, le fonctionnement de la colonisation et de la néo-colonisation. Les parodies de la révolution menées par de pseudo révolutionnaires

disqualifient celle-ci. Elles portent la thématique principale d'Earl Lovelace : la réalisation de soi passe d'abord par un travail d'introspection. L'individu face à lui-même. Les figures des écrivains qui traversent les romans dévoilent les difficultés de l'édition à Trinidad. Et quant au policier anti-héros, il montre une autre approche du métier, où la résolution de crime violent est absente et la relation avec les administrés plus amène. Le masque de la parodie permet une dénonciation subtile. Par ces messages humanistes, le romancier révèle une attitude d'éveilleur des consciences. Il reconstruit l'être caribéen en lui faisant prendre conscience de sa valeur et de son authenticité.

Dans les récits parodiques d'Earl Lovelace, le réel trinitadien transparait. La parodie n'est donc pas antinomique au réel. Le malaise des jeunes Trinitadiens (caribéens en général) – à l'image de Fisheye et sa bande, et de Sonnyboy – est une donnée structurante que même les pays les plus riches de la région ne parviennent pas à juguler. Cette situation cause de nombreux troubles sociaux, dont le mouvement du Black Power de 1970. Cet épisode historique sert de trame à la révolution de Sonnyboy. L'oralité, un phénomène majeur de la culture trinitadienne, trouve sa représentation dans les romans par la figure du calypsonien (King), du conteur (Bango) et du trickster/Anancy (Sonnyboy). Les repères géographiques ancrent aussi dans cette réalité de Trinidad. Par contre, cette réalité peut être influencée par la fiction, créant ainsi une modalité de renversement. Les diverses contaminations de l'univers cinématographique dans les romans attestent de ce fait. La parodie de la colonisation de King s'en sert comme toile de fond. Les personnages de Fisheye et Sonnyboy montrent l'influence du cinéma sur les personnages. Introduire le réel trinitadien dans les parodies permet au romancier d'observer un pacte d'authenticité. Cette authenticité établit une connivence avec le lectorat caribéen qui se reconnaît et décode plus facilement l'encodage de la parodie, comme le fait une communauté d'initiés du Welto.

Le réel trinitadien s'inscrit aussi dans une posture de welto : ou wè, ou pa wè, l'art du masque, l'art d'avancer masqué. Le welto trouve un écho dans la parodie. La parodie participe au double entendre (forme de welto) du calypsonien. La parodie peut être un outil du welto, sa fonction double s'inscrit dans la dualité du welto. Ainsi, le double jeu de la parodie, comme le welto permet au romancier d'offrir diverses interprétations, de dire, de dénoncer sans pour autant se dévoiler. Cette attitude du romancier est perceptible principalement dans la parodie de l'écrivain. La tentation autobiographique ainsi que celle de l'autofiction transparaissent dans les romans sans qu'aucun élément

fiable soit présenté pour les corroborer. Par le choix de la parodie, l'auteur avance masqué et n'engage pas son moi.

Le Welto se conçoit aussi comme un petit marronnage, une forme de contestation masquée. Artiste du Welto, le romancier entre en marronnage. Dans son challenge au discours réifiant de l'ordre colonial, Earl Lovelace montre sa capacité de virtuose stylistique et narrative, en s'appropriant les instruments littéraires à sa portée. Par le masque de la parodie, le romancier entreprend un véritable travail de réaffirmation des valeurs humaines et caribéennes.



PARTIE III

LE NATIONALISME TRINIDADIEN

PARTIE III. LE NATIONALISME TRINIDADIEN

INTRODUCTION

Bref panorama du nationalisme

Dans cette troisième partie, il nous appartient de positionner dans notre étude le terme de nationalisme et d'analyser les stratégies narratives d'Earl Lovelace dans sa représentation du nationalisme trinidadien dans les romans du corpus. La grande difficulté à définir ce concept réside dans sa relation étroite avec le concept de nation et tous ses dérivés : état-nation, nationalité (en anglais : nationhood, nationness). Bon nombre de théories et de concepts du nationalisme ont été formulés. De plus, sa transdisciplinarité – histoire, anthropologie, sociologie, et sciences politiques – rend impossible l'unicité d'une conception. Les théoriciens divergent sur le concept même de nationalisme. Pour cette introduction, nous en retiendrons un certain nombre pour l'éclairage qu'ils portent à notre analyse : trois pour les concepts généraux (Gellner, Anderson et Hobsbawm), deux pour la vision post-coloniale (Chatterjee et Saïd) et les deux derniers pour Trinidad (Puri et C.L.R. James).

Par ses travaux approfondis du nationalisme, Gellner fait autorité. Pour lui le nationalisme est une idéologie. Il affirme que le nationalisme n'est pas l'expression d'une nation qui lui préexiste. Il démontre, après avoir analysé des nationalismes européens, une corrélation entre l'industrialisation et la percée nationaliste en Europe. Le nationalisme apparaît lors de la phase de transition entre la société agraire et industrielle :

nationalism is not the awakening of an old, latent, dormant force, though that is

how it does indeed present itself. It is in reality the consequence of a new form of social organization, based on deeply internalized, education-dependent high cultures, each protected by its own state. It uses some of the pre-existent cultures, generally transforming them in the process, but it cannot possibly use them all.
482

Le nationalisme impose la quête d'une culture élitiste qui se propage par le système éducatif. D'autre part, le nationalisme instrumentalise les cultures traditionnelles pour unifier la population, en fait il est une quête de légitimité politique. Il soutient la congruence de l'élément politique avec l'élément national : « *Nationalism is primarily a political principle, which holds that the political and the national unit should be congruent.* »⁴⁸³

Anderson, un disciple de Gellner, adopte une posture polémique avec son ouvrage intitulé : *Imagined Communities*. Il soutient que le point de départ des communautés donnant naissance aux nations a été imaginé par des traditions culturelles et religieuses :

What I am proposing is that Nationalism has to be understood by aligning it not with self-consciously held political ideologies, but with large cultural systems that preceded it, out of which — as well as against which — it came into being.⁴⁸⁴

Sa thèse très disputée, place la naissance du nationalisme en Amérique lors des mouvements de libération des états américains dès la fin du 18^e siècle. Il décentre ainsi le nationalisme de ses fondements européens. Il développe aussi le concept de « *print capitalism* »⁴⁸⁵ par lequel la langue nationale se propage grâce à l'industrie de l'imprimerie et permet d'instituer une conscience nationale. Il définit différentes formes de nationalisme par périodes et par régions. Selon lui, « *the last wave of nationalism* »⁴⁸⁶ à la sortie de la Seconde Guerre mondiale, inclut tous les pays colonisés en quête de leur indépendance. Il affirme que les différents types de nationalisme – il utilise le terme « *modular* » – servent de modèle à ces pays :

⁴⁸²Ernest Gellner, *Nations and nationalism*, Oxford, Blackwell, 1998, 150 p. (« New perspectives on the past »), p.48.

⁴⁸³Idem, p.2.

⁴⁸⁴Benedict R. O'G Anderson, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London, New York, Verso, 2006, 240 p., p.9.

⁴⁸⁵Idem, p.36.

⁴⁸⁶Idem, p.113.

My point of departure is that nationality, or, as (...) nation-ness, as well as nationalism, are cultural artefacts of a particular kind. (...) their meanings have changed over time (...) they became 'modular,' capable of being transplanted, with varying degrees of self-consciousness, to a great variety of social terrains, to merge and be merged with a correspondingly wide variety of political and ideological constellations.⁴⁸⁷

Hobsbawm, comme Anderson, part du concept de la nation pour parvenir à celui du nationalisme. Il affirme que sa démarche permet de comprendre le monde contemporain : « *the last two centuries of the human history of planet Earth are incomprehensible without some understanding of the term 'nation'* »⁴⁸⁸. Il conçoit la nation comme une notion moderne en évolution : « *The basic characteristic of the modern nation and everything connected with it is its modernity* »⁴⁸⁹. La nation requiert la conscience nationale de ses membres. La citoyenneté que confère la nation permet de faire peuple. Bien que formant une communauté imaginée, les citoyens se trouvent des points communs, des lieux, des pratiques, des héros, des souvenirs, des signes et des symboles. Le nationalisme remplace la religion et invente des traditions nationales pour souder une communauté imaginée censée représenter la nation. Pour Hobsbawm, le nationalisme émerge avec la Révolution Française qui initie le concept de l'état-nation. Ainsi, il affirme que « *nationalism comes before nations. Nations do not make states and nationalisms but the other way round* »⁴⁹⁰. Le nationalisme génère la création d'états et de nations.

D'autres théoriciens amendent ces thèses en y ajoutant certaines notions. Perry Anderson statue sur l'affect du nationalisme – « *the emotional power of nationalism* »⁴⁹¹ que Gellner n'a pas mis en avant, souligne-t-il. Alors que Eqbal Ahmad souligne « *the pathologies of power* »⁴⁹² qui affectent les pouvoirs des pays post-coloniaux, Tom Nairn, lui, souligne le rôle de l'intelligentsia dans le développement du nationalisme et la promotion des langues vernaculaires : « *The new middle-class intelligentsia of nationalism had to invite the masses into history; and the invitation-card had to be*

⁴⁸⁷Idem, p.4.

⁴⁸⁸E. J. Hobsbawm, *Nations and nationalism since 1780: programme, myth, reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 206 p., p.1.

⁴⁸⁹Ibid, p.14.

⁴⁹⁰Ibid, p.10.

⁴⁹¹Perry Anderson cité par Umut Özkırımlı, *Theories of nationalism: a critical introduction*, 2nd ed, Basingstoke, Hampshire [England] ; New York, Palgrave Macmillan, 2010, 244 p., p.131.

⁴⁹²Terry Eagleton, Fredric Jameson et Edward W. Said, *Nationalism, colonialism, and literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, 102 p. Eqbal cité par W. Said, p.74.

written in a language they understood »⁴⁹³.

D'autres chercheurs réfutent ces théories. Les opposants de Gellner réfutent la réciprocité de la percée nationaliste et de celle de l'industrialisation, et donnent des exemples pour soutenir leurs allégations. Deux reproches majeurs sont émis à l'encontre d'Anderson, dont le fait de situer la naissance du nationalisme en Amérique. Il objecte que cette posture est typiquement eurocentrée. Chatterjee rejette l'idée du nationalisme européen en tant que modèle de base pour les nationalismes anti-colonialistes. Tandis que la principale objection émise à l'encontre de Hobsbawm vient de sa posture marxiste et de son identification du nationalisme à une forme de religion, d'autant plus que les nationalismes religieux ont justement pour support la religion.

Pour le point de vue postcolonial du nationalisme, deux chercheurs ont été sélectionnés, pour leur autorité dans le domaine des Études postcoloniales. Chatterjee dénonce la vision eurocentrée du monde qui relègue les états postcoloniaux au seul rang de consommateur de la modernité :

(W)e in the post-colonial world shall only be perpetual consumers of modernity. Europe and the Americas, the only true subjects of history, have thought out on our behalf not only the script of colonial enlightenment and exploitation, but also that of our anti-colonial resistance and post-colonial misery. Even our imaginations must remain forever colonised.⁴⁹⁴

Cette posture rejoint celle de Bhabha qui emploie l'expression de *mimic men* pour décrire l'état de colonisé. Chatterjee poursuit en affirmant qu'il y a une imagination nationaliste en Afrique et en Asie qui se démarque de celle de l'Europe. Said, lui, s'appuie sur la définition de l'impérialisme et la nécessité pour l'être colonisé de libérer son territoire physique et mental : « *Nationalism (...) was rooted in the long-standing struggle for native rights and independence by nationalist parties (...) in all its suffering and greatness, because of the nationalist dynamic.* »⁴⁹⁵. Il explique la lutte pour les indépendances par une posture anti-impérialiste :

the period of nationalist anti-imperialism; (...) was a pronounced awareness of

⁴⁹³Tom Nairn cité par Benedict R. O'G Anderson, *op. cit.* p.80.

⁴⁹⁴Partha Chatterjee, *The nation and its fragments: colonial and postcolonial histories*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1993, 282 p. (« Princeton studies in culture/power/history »). Chapitre "Whose imagined community", p.5.

⁴⁹⁵Terry Eagleton, Fredric Jameson et Edward W. Said, *op. Cit.*, p.75.

European and Western culture as imperialism, as a reflexive moment of consciousness that enabled the African, Caribbean, Irish, Latin American, or Asian citizen inching toward independence through decolonization to require a theoretical assertion of the end of Europe's cultural claim to guide and/or instruct the non-European or non-mainland individual.⁴⁹⁶

Pour clore cette brève présentation du nationalisme, citons deux penseurs représentant la perspective trinitadienne du nationalisme très centrée sur la culture caribéenne pour l'édification de la nation. Shalini Puri, dans son livre intitulé *The Caribbean Postcolonial Social equality, Post-Nationalism, and Cultural Hybridity*, soutient la thèse d'un nationalisme caribéen et plus particulièrement trinitadien qui se nourrit de sa culture hybride :

the purist discourse characteristic of so many nationalist and imperialist projects that metropolitan theories of hybridity have been devoted to overturning has simply not been available to Caribbean nationalisms. (This is, of course, a very different proposition from saying that racist discourse has not been available to Caribbean nationalisms.) Instead, invocations of cultural hybridity have been crucial to Caribbean nationalisms⁴⁹⁷.

Elle évoque le fameux discours de E. Williams pour corroborer son propos : « *there is no mother India... Africa... China... There is mother Trinidad* »⁴⁹⁸. De plus, cette hybridité est aussi accentuée par la transnationalité – la diaspora. C.L.R. James, à l'avant-garde du nationalisme trinitadien, avait déjà conscience de la place de la culture pour bâtir la nation. Son militantisme pour la promotion d'une littérature trinitadienne marque les débuts de celle-ci par la promotion du genre '*yard novel*'⁴⁹⁹. Sa vision pan-caribéenne l'amène à diffuser l'histoire de la Révolution d'Haïti en 1804, dans son livre *Black Jacobins*, pour conscientiser les Caribéens à leur histoire. Sa posture nationaliste vise aussi l'édification de la nation trinitadienne (à défaut d'être caribéenne) par la centralité de l'artiste : « *The nation we are building needs also the supreme artist* »⁵⁰⁰. Il

⁴⁹⁶Ibid, p.76.

⁴⁹⁷S. Puri, *Caribbean postcolonial: social equality, post/nationalism, and cultural hybridity*, Palgrave Macmillan, 2016, p.7.

⁴⁹⁸Ce discours plus complet est cité au Chapitre III, section 3.3 de cette partie.

⁴⁹⁹Le '*Yard novel*' est promu par un groupe d'écrivains trinitadiens : Alfred Mendes, Albert Gomes, Ralph De Boissiere et C.L.R. James. Ils sont engagés politiquement. Dans les années 1930, ils publient dans deux revues littéraires, *The Trinidad* et *The Beacon*. Ils y relatent la vie urbaine des défavorisés, les gens de la « cour », par des pièces de théâtre, des poèmes et des nouvelles. Ils promeuvent le genre par des prix littéraires.

⁵⁰⁰C.L.R. James cité par Stefano Harney, *Nationalism and identity: culture and the imagination in a Caribbean diaspora*, Kingston, University of the West Indies press, 1996, p.7.

poursuit en expliquant sa perception de cet artiste : « *In my view the great artist is the product of long and deeply rooted national tradition... He appears at a moment of transition in national life ... but the universal artist is universal because he is above all national* »⁵⁰¹. La culture occupe une place centrale dans l'idéologie du nationalisme caribéen. Quels sont les acteurs du nationalisme trinidadien ? Quelle place occupe E. Williams dans le nationalisme trinidadien ?

Le nationalisme trinidadien et Eric Williams

Les théories du nationalisme abordées ci-dessus permettent d'appréhender la représentation du nationalisme trinidadien, qui s'incarne principalement dans la personne d'Eric Williams et dans son parti, le PNM – People National Movement, comme le suggère la formule « *The respectable Dr Williams won the election on a nationalist platform* »⁵⁰². Cependant, quelques précurseurs avaient ouvert la voie, dont C.L.R. James et Butler. C.L.R. James (1901 - 1989), en trotskiste convaincu, cherche à bâtir une conscience nationale. Passionné de cricket dont il devient un commentateur pour la BBC, James voit dans le jeu l'occasion de surpasser le maître et de le battre à son propre jeu par une maîtrise parfaite de celui-ci. Il considère le cricket comme un terrain égalitaire. Conscient de la nécessité de se réappropriier l'histoire pour combattre la colonisation il affirme : « *They do not liberate me in any sense (...) I do not wish to be liberated from that past and, above all, I do not wish to be liberated from its future* »⁵⁰³. Pour lui, l'histoire commune de la Caraïbe lui permet d'envisager une unité non seulement culturelle et historique, mais aussi politique. Dès 1938, il réhabilite la personne de Toussaint L'Ouverture en héros du Pan-africanisme en l'instituant en jacobin porteur de valeurs républicaines pouvant servir de modèle contre l'impérialisme et pour bâtir une nation, à l'instar d'Haïti. C.L.R. James, cependant, émigré en Grande-Bretagne, puis aux États-Unis, revient à Trinidad au moment des débats pour l'indépendance. Des dissensions apparaissent entre lui et E. Williams, mais James a été un instigateur important pour forger une conscience nationale trinidadienne et caribéenne.

Le combat d'Uriah Butler se mène au niveau de la classe ouvrière, dont il s'attelle à

⁵⁰¹ *ibid*, p.7.

⁵⁰² Eriksen Thomas Hylland, "Liming in Trinidad: The Art of Doing Nothing", *Folk*, Vol. 32, 1990, pp.23-43, p.38.

⁵⁰³ Stephen Howe, "C. L. R. James: visions of history, visions of Britain" in Bill Schwarz, *West Indian Intellectuals in Britain*, Manchester University Press, 2003, p.158.

défendre les droits pendant des années. Ses positions radicales sur la lutte ouvrière pour éradiquer l'exploitation économique par l'ethnoclasse des colons engendrent de nombreuses émeutes et son emprisonnement. Avec sa notoriété de syndicaliste, il crée son propre parti et gagne quelques représentations à l'assemblée en 1956. Par la conscientisation des ouvriers, il contribue lui aussi à faire grandir l'idée de peuple dans une population multiethnique. Notons aussi que Butler est originaire de Grenade et entretient ainsi cette idée d'une Fédération des West Indies.

Le contexte international aussi est dans cette mouvance nationaliste anti-coloniale par des mouvements de libération et des partis politiques indépendantistes, aussi bien en Afrique qu'en Asie. Les Britanniques font – plus facilement que les autres empires coloniaux – des concessions à ces revendications séparatistes. Ainsi, dès 1947 l'Inde accède à l'indépendance. À Trinidad⁵⁰⁴, le droit de vote universel est accordé en 1946, reconnaissant ainsi la citoyenneté des habitants. Ils peuvent élire leurs premiers représentants au *Legislative Council* de Trinidad en 1949. Le premier *Chief Minister* sera Albert Gomes. Lors de la seconde élection, en 1956, pour le renouvellement de la représentation de cette institution, la machine nationaliste du PNM⁵⁰⁵ – créé en 1955 – démontre son pouvoir de persuasion et gagne une grande majorité des sièges. À l'époque, l'auto-gouvernance des 'petits états' n'était pas concevable, ainsi les Britanniques proposent une Fédération des West Indies avec dix pays de la Caraïbe, mise en place en janvier 1958. Dans ce contexte, le PNM propose sa mémorable marche du 22 avril 1960 pour la récupération des terrains militaires de Chaguaramas, concédés aux Américains lors de la Seconde Guerre Mondiale. Dans l'imaginaire collectif trinidadien, il représente une bataille de type David contre Goliath où le plus petit, grâce à sa détermination, gagne la bataille. Cette marche signe l'acte de naissance du nationalisme trinidadien et témoigne de la capacité à faire peuple pour défendre un intérêt national. Lors de cette marche de libération du territoire, la demande d'indépendance se formule. Elle révèle aussi le charisme et la capacité de son leader à négocier de façon intransigeante sans complexe d'infériorité. Dès lors, le champ des possibles s'ouvre pour le nationalisme trinidadien. Quant à la viabilité de la Fédération, des considérations administratives et financières y mettent un terme. La Fédération se dissout en 1962 et ouvre la porte aux indépendances des pays caribéens anglophones, d'abord celles de la Jamaïque et de Trinidad. L'indépendance de Trinidad s'inclut dans

⁵⁰⁴ L'île de Trinidad et celle de Tobago forment une unité politique. Tobago fut rattaché à Trinidad en 1889. Depuis l'indépendance, les îles constituent la République de Trinidad et Tobago.

⁵⁰⁵ *The People National Movement*.

ce qu'Anderson appelle *the last wave of nationalism*, mouvement appelé plus poétiquement : *Les Soleils des indépendances* par Ahmadou Kourouma. Avec l'indépendance, la souveraineté de l'état-nation de Trinidad se met en place. Un système parlementaire bicaméral permet le jeu démocratique lors d'élections au suffrage direct des parlementaires.

E. Williams porte le nationalisme trinitadien, jusqu'à l'incarner. Considéré comme le père de la nation trinitadienne, il appartient à l'intelligentsia. Docteur⁵⁰⁶ en histoire, il démontre la place prépondérante de l'esclavage pour le développement de la société industrielle avec sa thèse *Capitalism and Slavery*. L'universitaire se donne pour mission d'éduquer son peuple. Ses discours publics appelés *Woodford Square universities* lui donnent l'occasion d'instruire le peuple sur son passé et sur la condition de colonisé dans laquelle il se trouve. Ses discours enflammés rassemblent tout un peuple autour de son idéologie anti-coloniale. Sa mémorable expression « Massa day done » synthétise son idéologie. Conscient de la diversité ethnique de son pays, il tente de l'unir autour de l'unique allégeance à la nation trinitadienne. Culturellement, il choisit des symboles rassembleurs créés à Trinidad : carnaval, steelband et calypso. Il se réapproprie aussi la langue vernaculaire, le *Trinidadian English*. Le balisier rouge endémique de Trinidad devient l'emblème de son parti.

Eric Williams se présente aux élections pour la première fois avec son parti nouvellement créé en 1956. Il est nommé *Chief Minister*, puis en 1962, lors de l'Indépendance, il devient le *Prime Minister* (PM), poste qu'il occupera jusqu'à sa mort, en 1981. Par la longueur de son mandat, il impose son autorité sur toutes les instances démocratiques du pays. Il œuvre pour la construction de la Fédération, car il ambitionne de devenir le chef d'État de la grande région Caraïbe. Cependant, le départ de la Jamaïque de cette instance le pousse à renoncer à siéger dans cette organisation. Il réclame lui aussi l'indépendance de son pays. Toutefois, il maintient cette vision Pan-caribéenne en œuvrant pour la constitution d'institutions caribéennes.

La représentation du nationalisme trinitadien dans les romans du corpus

Réfutant l'affirmation d'Anderson à propos de modèle nationaliste prêt à l'emploi pour les pays colonisés, Chatterjee s'insurge : « *How can we ignore this without reducing the*

⁵⁰⁶ Il est affectueusement appelé « Doc ».

experience of anti-colonial nationalism to a caricature of itself? »⁵⁰⁷. Dans ses romans, Earl Lovelace n'entreprend pas une représentation dans le but de corroborer la position de Chatterjee. Bien au contraire, il use du nationalisme de son pays pour une caricature et une satire de ces auteurs.

Dans le bref portrait dressé dans les romans de l'homme d'état de Trinidad, initiateur du nationalisme trinidadien, ne transparaît pas le caractère de cette personnalité historique. Earl Lovelace, romancier du réel trinidadien, donne une vision assez particulière de cet homme. À la manière des calypsoniens⁵⁰⁸, il brosse un portrait tout en satire et en caricature de ce personnage historique. Toutefois, le personnage n'apparaît pas dans *The Dragon can't Dance*, mais son empreinte indélébile marque à jamais son parti, le PNM, qui fait l'objet d'une satire menée par un personnage révolté, Fisheye. Ce dernier fanfaronne sur l'irruption du PNM sur la scène publique trinidadienne et sur l'attractivité de ses discours anti-coloniaux enthousiastes qui drainent une foule nombreuse. Il ironise sur sa consécration lors de sa première élection. Le personnage constate qu'en dépit d'une rhétorique anti-impériale puissante et convaincante, le nationalisme fervent du PNM ne parvient pas à changer la situation de pays colonisé de Trinidad.

Dans les deux autres romans du corpus, *Salt* et *Is Just a Movie*, la personnalité historique du premier ministre apparaît dans le personnage nommé PM, et divers événements historiques marquants permettent de rattacher le personnage romanesque à la personne Eric Williams. Toutefois, les romans de Lovelace ne comportent pas de dates et le PM n'est qu'un personnage secondaire qui occupe peu de place dans les romans. Dans *Salt* il participe à l'ascension politique du personnage principal. Il n'a pas de relation directe avec les protagonistes de *Is Just a Movie* et sa représentation comme personnage autocrate, manipulateur et odieux relève de la caricature.

Earl Lovelace utilise sa liberté de romancier pour un brouillage des repères temporels. Eric Williams exerça le pouvoir pendant une vingtaine d'années, mais le romancier pousse cette longévité au-delà du règne d'Eric Williams. Le 'PM' incarne tous les Premiers Ministres de Trinidad dans les romans. Ce stratagème permet à l'auteur de dresser un bref état des lieux de l'évolution historique du nationalisme trinidadien qui doit s'adapter aux nouveaux défis nationaux et internationaux. Dans *The Dragon can't Dance*, le romancier superpose les périodes pré-indépendance et post-indépendance.

⁵⁰⁷ Partha Chatterjee, *The nation and its fragments: colonial and postcolonial histories*.

⁵⁰⁸ L'un des narrateurs représente un personnage de calypsonien.

D'autres procédés de brouillage se dissimulent dans la narration.

Au-delà de la caricature du personnage historique et de la satire de son parti politique, les romans montrent que le nationalisme trinitadien se forge par une intelligentsia formée à l'école coloniale. Cet héritage colonial permet l'éveil du nationalisme trinitadien par la prise de conscience de l'aliénation mentale subie. Le romancier dresse un tableau de cette aliénation dans deux romans, en particulier *Salt* et *The Schoolmaster* – roman hors corpus. *Salt* narre principalement la période postcoloniale alors que *The Schoolmaster* permet à l'auteur de brosser une allégorie de la colonisation.

Problématique, méthode, plan

S'interroger sur le nationalisme trinitadien dans les romans d'Earl Lovelace, c'est d'abord montrer une corrélation avec le réel trinitadien que le romancier se propose de peindre dans ses romans. Le nationalisme, bien que n'étant pas une thématique première des romans, offre une certaine vision du pays Trinidad. Cependant, correspond-elle au réel trinitadien ? Comment surgit et s'installe la représentation du nationalisme trinitadien dans le récit ? Que révèlent la satire et la caricature des acteurs du nationalisme trinitadien ? En quoi l'évolution du nationalisme de Trinidad narrée est-elle révélatrice d'une évolution sociétale ? Les questions sont certes nombreuses, mais la problématique principale reste celle-ci : en quoi la thématique du nationalisme trinitadien, présente dans les romans, permet-elle un voyage dans le temps du pays Trinidad ?

Pour répondre à ce questionnement, il est nécessaire d'aborder l'analyse par le prisme des Études Caribéennes qui permet la transdisciplinarité. Ainsi, dans cette partie l'étude du romanesque nécessite l'éclairage des disciplines telles que l'histoire, les sciences sociales, économiques et politiques pour mieux appréhender les enjeux de la narration. Les théories du nationalisme décrites en début de chapitre participent aussi au développement de cette partie.

La problématique de la représentation du nationalisme trinitadien⁵⁰⁹ dans les romans d'Earl Lovelace est traitée dans trois chapitres qui analysent la portée du nationalisme trinitadien. Le premier aborde l'école, facteur d'aliénation mentale aussi bien à

⁵⁰⁹ Dans cette partie, le nationalisme culturel ne sera pas abordé. La culture de Trinidad a fait l'objet de la première partie de cette thèse.

l'époque coloniale que postindépendance. Le second chapitre, intitulé « Satire du PNM », s'attarde sur les débuts du nationalisme trinidadien entre idéalisation et satire. Le troisième et dernier chapitre, « La Caricature du PM », analyse comment Earl Lovelace voit l'idéologie nationaliste trinidadienne, la relation avec le peuple et la pratique du pouvoir du personnage du PM.

Chapitre I. Une école, facteur d'aliénation et de déculturation

"Perhaps the worst crime that Colonialism left our country, has indeed left all former colonies, is the Education System. (...) to teach our people an attitude of self-hate, to get them to abandon our history, our culture, our values. To get them to accept the principles of white superiority, to destroy our confidence, to stifle our creativity, to perpetuate in our society class privilege and class difference. (...) Our Educational process, therefore, was used mainly as a tool of the ruling elite."⁵¹⁰

Introduction

Toute entreprise coloniale, en plus de la visée mercantile, aspire aussi à imposer une civilisation à des peuples qualifiés de non-civilisés.

Colonialism is a system of rules which assumes the right of one people to impose their will upon another. This must inevitably lead to a situation of dominance and dependency which will systematically subordinate those governed by it to the imported culture in social, economic and political life.⁵¹¹

Le système colonial aura à cœur de valoriser ceux qui lui ressemblent par la couleur de peau, la maîtrise de la langue, le savoir-faire, le savoir-être, et à dénigrer tous ceux qui ne rentrent pas dans ses critères de sélection. La société coloniale se distingue par son élitisme, sa hiérarchie, et sa colorimétrie. Elle prend une forme pyramidale, adule les élites et méprise la base. La civilisation européenne, ou l'eurocentrisme, promeut des valeurs élitistes artistiques, intellectuelles, philosophiques et religieuses – véhiculées par les institutions religieuses et scolaires principalement.

Pour un pays, le meilleur vecteur de réplique de ses idéaux nationaux se concrétise

⁵¹⁰Maurice BISHOP, Chris Searle, *Education is a Must !*, 1981.

⁵¹¹Nwanosike Oba .F and Liverpool E. Onyije, "Colonialism and Education", *Mediterranean journal of social sciences*, 2 (2011): 41-41.

dans l'institution scolaire par la maîtrise de la langue, l'histoire, la géographie et les autres sciences. Si l'enjeu éducatif se présente partout avec le même objectif pour la formation des hommes, pour la construction de la nation, et de l'être, il se révèle particulièrement sensible pour un pays en situation coloniale ou postcoloniale. Une fois l'indépendance acquise, bon nombre de pays cherchent d'abord à alphabétiser leur peuple, pour initier le développement de leur pays. Les pays à tendance marxiste font de l'alphabétisation de toute la population une mesure politique phare, conscients que la connaissance rend libres. Les autres pays considèrent aussi cette problématique de l'éducation, mais préfèrent favoriser une élite par la compétition scolaire. Cette dernière voie a été choisie par Trinidad.

Le romancier Earl Lovelace se veut être au plus près de la réalité de Trinidad, il dépeint des personnages aux prises avec les difficultés du système scolaire de Trinidad, aussi bien à la période coloniale que post-indépendance. Le maître d'école de Kumaca se révèle non pas comme un agent colonial, mais un épitomé de la colonisation. Alford George représente l'aliénation mentale, provoquée par le système scolaire colonial. L'école induit une attraction pour les valeurs de la métropole coloniale et une aversion pour son monde. Alors que les autres personnages⁵¹² racontent très peu sur leur passage à l'école, sinon pour dire leur sentiment de malaise, Sonnyboy dans *Is Just a Movie* ne comprend pas la nécessité d'aller à l'école. Reggie, le narrateur de *Salt*, ne parle pas de lui, mais de la pression maternelle qu'il subit pour la réussite au concours d'entrée dans secondaire. Sa mère pense que l'école est leur porte de salut, pour les sauver, les sortir de la pauvreté. Alors que Claude dans *Is Just a Movie*, conscient de son aliénation, envie son environnement, dans lequel ses parents lui interdisent d'évoluer. La plupart des romans d'Earl Lovelace thématisent l'enjeu de l'école et visent à montrer l'inadaptation des enseignements au contexte de l'île. La plupart des acteurs du milieu scolaire dépeignent une école en décalage avec la réalité du pays. Pourquoi le romancier brosse-t-il un tableau si négatif de l'institution scolaire ? La pédagogie et le contenu du programme sont-ils adaptés aux défis du pays ? Ne sont-ils pas facteurs d'aliénation ? La réponse aux questionnements s'articule autour de trois axes thématiques. Les deux premiers portent sur la figure du maître d'école : le premier portrait montre celui de Kumaca et, le second, le personnage d'Alford George. Le dernier axe s'adresse à la problématique de la démocratisation de l'école secondaire.

⁵¹²Dans *While the Gods are Falling*, la problématique de l'école à l'époque coloniale est largement traitée et est portée par le personnage principal, Walter.

1. L'éducation versus la culture locale

1.1. LE MAÎTRE D'ÉCOLE DE KUMACA, PERSONNIFICATION DE LA COLONISATION

Le romancier campe deux personnages principaux dans la figure du maître d'école. Le premier, *The Schoolmaster* dans le roman éponyme, officie dans le village de Kumaca. Le cadre spatial est un petit village forestier dans les hauteurs et isolé du monde. Pour sortir de leur isolement, les habitants optent pour la construction d'une route, d'une école et surtout pour la venue d'un maître d'école. Ils veulent rattraper leur retard et côtoyer le monde extérieur sans être stigmatisés comme arriérés. Apprendre à lire et à écrire est la solution pour entrer dans un monde de progrès :

Today all about in this country people are learning to read and write (...) We remain backward in the place. The world is moving forward. Like a fist the world is closing around Kumaca, and soon maybe we are the only people whose children cannot spell their names. (*SCM*, 13)

Le maître d'école incarne seulement une fonction dans ce roman. Il se nomme lui-même pour se présenter : Winston Warrick. Seul le prêtre utilise son nom. Les habitants du village l'appellent avec déférence *Schoolmaster*, et s'adressent à lui avec considération. Ses lunettes et son stylo dénotent son statut de personne éduquée. Le narrateur informe sur ses activités au village. Il apprend à lire et à écrire aux villageois (les grands et les petits), mais le lecteur n'assiste à aucune scène de classe. Son apparence vestimentaire est recherchée, si bien qu'un jeune garçon le prend pour le gouverneur à sa première rencontre. Il devient un notable, il impulse le développement de Kumaca, et s'érige en détenteur de l'autorité dans le village, en quelque sorte le maire : « *He had done much for the village* »⁵¹³, « *The schoolmaster came forward now, assumed the authority* »⁵¹⁴. Il est imbu de lui-même et de son autorité : « *You almost the governor of this village. You are the ruler. You are the ruler* »,⁵¹⁵ se dit-il à lui-même. Réifié, le personnage se révèle par des images symboliques éloquentes le liant à la colonisation. Sa monture, un cheval blanc, évoque l'arrogance des conquistadors espagnols en terre d'Amérique. Comme eux, il pense être en territoire conquis : « *This village was his. And he felt now not only as if he had discovered Kumaca, but he had had it willed to him by some sovereign of the Backward Regions* »⁵¹⁶. Il abuse de son autorité. Il viole une jeune fille du village.

⁵¹³ibid, p.71.

⁵¹⁴ibid, p.152.

⁵¹⁵ibid, p.121.

⁵¹⁶ibid, p.140.

Ce viol représente allégoriquement la violation des droits des personnes et de leurs biens occasionnée par la colonisation que le maître d'école symbolise. Il représente ce pouvoir qui sous prétexte de porter la civilisation au monde abuse de son autorité. Le narrateur campe le personnage par une focalisation externe, provoquant ainsi une distanciation. La focalisation devient interne par le truchement d'un narrateur omniscient. Il livre les viles pensées du personnage. Le maître d'école manque d'humanité, au contraire des habitants, des gens simples. Le romancier traduit par des procédés narratifs et stylistiques les considérations de nombreux penseurs et artistes qui assimilent la colonisation à un viol. Les colons s'approprient des territoires et forcent aussi les habitants à être à leur service. Les habitants de Kumaca apprendront que le progrès apporte aussi la destruction : destruction de leur innocence et destruction de leur mode de vie.

Aux côtés du Maître d'école se trouve seule une autre figure coloniale, Dardain, son alter ego. Le personnage de Dardain incarne un opportuniste. Il trouve refuge au village et personne ne connaît son histoire. Il ne possédait rien. Il devient épicier. Il amasse une fortune en spoliant les habitants de leurs terres, en appliquant des taux d'intérêt douteux et excessifs sur les crédits des habitants. Il spéculé sur l'arrivée de la route et planifie son enrichissement : « *because he now owned almost all the land long which the road must pass. Also with the expected increase in trade, more money would circulate, and his shop would do more business. (...) making him the richest man in Kumaca* »⁵¹⁷. Il mène le projet d'école pour introduire le progrès au village et sortir celui-ci de son enclavement. À l'exemple du colon conquérant, il s'approprie les terres, dépouillant les villageois de leurs biens. Le maître d'école découvre son projet, il renie les idéaux de sa fonction et contraint Dardain à lui donner une part de sa fortune. Cette transaction classe le Schoolmaster au rang de personnage vil, avide de richesse et de pouvoir. Avec le personnage de Schoolmaster, le romancier montre que les grands idéaux de l'eurocentrisme véhiculés par l'éducation s'accommodent facilement du mercantilisme malhonnête.

⁵¹⁷Ibid, p.71.

1.2. ALFORD GEORGE, OU L'ALIENATION ET LA DECULTURATION A L'ŒUVRE

La période concernée par le roman *The Schoolmaster* se situe à l'époque coloniale où la figure du gouverneur est toujours présente. La présence du prêtre pour l'administration de l'école rappelle la période de l'entre-deux-guerres où les institutions religieuses, principalement, administraient les écoles. Alors qu'avec *Salt* le repère temporel se situe juste après l'indépendance⁵¹⁸ : « *men danced bongo on the graves of colonialism* », (*Salt*, 35). Le personnage d'Alford entraîne le lecteur dans le système scolaire de cette époque.

Alford George a subi la pression du système scolaire, qui le conduit à se préparer à quitter son île, vers un pays plus vaste : « *Colonial education makes them see their past as one wasteland of non-achievement and makes them want to distance themselves from that wasteland* »⁵¹⁹. Il s'aliène de sa communauté. Sa scolarisation l'amène à déprécier son île et à penser que la grandeur se trouve en Europe, hors de son île minuscule : « *The world was elsewhere* » (*Salt*, 35). Pour se préparer à ce monde, il commence à apprendre des mots du dictionnaire par cœur. Il s'exerce avec les plus grandiloquents dans son quotidien. Il sera encore plus coupé de sa communauté qui parle l'anglais trinitadien. Pour lui, l'image de la Grande-Bretagne se présente comme un monde parfait. La Grande-Bretagne renvoie l'image d'un pays conquérant, avec une maîtrise parfaite de sa langue, avec des institutions séculaires : la monarchie, le parlement, avec des valeurs morales parfaites : travail, hygiène, respect et tolérance. Il ne perçoit que la grandeur du pays colonisateur et l'insignifiance de son île. De plus, le discours civilisateur se présente en héros venu amener la civilisation aux dits sauvages, amoindrit l'estime de soi et valorise les valeurs du colonisateur.

L'acquisition des compétences de base – compter, lire, parler – participe dès le plus jeune âge à l'assimilation. Si compter peut-être une activité neutre, lire et écrire implique de connaître et décoder un ensemble de signes d'une langue donnée. Alors que

⁵¹⁸Le principal roman du corpus concerné par l'école est *Salt*. Les repères temporels pour cette période dans le roman sont ambigus. « Danser sur la tombe du colonialisme » peut bien signaler la venue de l'indépendance en 1962 ou encore la période de l'autogestion commencée en 1949. La fin du *College Exhibition Examination* entre en vigueur en 1960, avant l'indépendance. Or, le personnage d'Alford George affirme qu'après 19 ans d'enseignement, il réalise son erreur, alors que c'est lui qui parle de la fin du colonialisme au début de sa carrière. Il aurait commencé sa carrière à la période de l'autonomie. Le repère post-indépendance est donc fort plausible dans le roman.

⁵¹⁹*Ibid*, p.113.

parler nécessite l'acquisition d'une grammaire et d'un vocabulaire d'une langue avec sa vision particulière du monde. Dans l'espace colonial caribéen, les compétences lire et écrire réclament le support de la langue du colonisateur. Le livre demeure le support pédagogique incontournable et standardisé. À Trinidad et dans tout l'espace anglophone en général, il est écrit en anglais britannique, le Queen's English demeure la référence linguistique. La question de l'adaptation à l'environnement de l'élève des manuels scolaires ne se pose pas – pas même dans les romans. Subrepticement, l'écolier acquiert les données culturelles du colonisateur britannique. Plus il avance dans ses études, plus il se perfectionne dans la maîtrise parfaite de la langue, la littérature, l'histoire et la géographie britannique, et toutes les sciences qui mettent en avant les valeurs européennes. L'école crée certes une classe de dirigeants locaux, mais il les aliène de leur propre environnement. Des personnes du village de Cascadu considèrent Alford George comme fou et se moquent de lui : « *La folie est l'un des moyens qu'a l'homme de perdre sa liberté* »⁵²⁰. L'école, par sa capacité aliénante, n'éduque pas Alford à la liberté, puisqu'il sombre dans la folie par son comportement excentrique. Les conséquences psychologiques de l'école sur les personnes éduquées s'avèrent considérables. Elles se sentent aliénées dans leur propre pays, car elles vivent et pensent à la manière européenne.

Les vêtements aussi participent de cette aliénation. Comme le Schoolmaster de Kumaca, l'apparence vestimentaire est importante pour reconnaître la fonction. Alford s'habille avec des chemises à longues manches, en oubliant qu'il vit sous les tropiques. Ces deux personnages, forgés à l'école coloniale, appartiennent à l'élite et se doivent de se distinguer par les vêtements aussi.

intelligentsia as being a phenomenon essentially connected with the transition. [from the traditional societies to the industrial era] [...] a class which is alienated from its own society by the very fact of its education'⁵²¹

Les hommes politiques s'adonnent au même phénomène d'imitation : « mimicry », par la tenue vestimentaire. Ils portent les mêmes vêtements que l'on porte à Londres.

When the National party arrived to promise a new world and to present its candidates for the elections: doctors of medicine, of dentistry, of theology, of philosophy, winners of public speakers contests, attorneys at law, master of debate,

⁵²⁰ Frantz Fanon, « Lettre au ministre résident » : in *Écrits sur l'aliénation et la liberté*, La Découverte, 2018, p. 452-454.

⁵²¹ Ernest Gellner, *Nations and nationalism*, Reprint, Oxford, Blackwell, 1998, 150 p., (« New perspectives on the past »), p.169-170.

historians, archaeologists. Like a troupe of magicians, each one with a top hat, black cape, silver topped cane, a briefcase, (*Salt*, 34)

Alford George est le focalisateur de ce passage. Plus loin dans le roman, la focalisation change et le personnage de Miss Myrtle raconte sa rencontre avec les hommes du Party National : « *I was there to see them in the black gowns, like Abyssinian priests, with the cap of the rank of their learning and the little black magicians' wands, the black briefcases stuffed with papers and plans and charts* » (*Salt*, 151). Avec ces deux extraits, le roman prend des connotations de science-fiction, tant les personnages semblent hors contexte. Ces hommes semblent déportés de leur trajectoire comme des extra-terrestres débarquant sur la terre. Venus d'un autre univers, ils sont en complet décalage avec la réalité de Trinidad. Leur étrangeté ajoute de la magie à l'instant : « *Like a troupe of magicians* », « *the little black magician's wands* ». Ils portent des significations secrètes. Comme si dans leurs étranges habits, ces politiciens avaient le pouvoir de changer le monde. Ils ne se posent pas la question de l'adaptation de leurs accoutrement au climat tropical. Ils veulent démontrer leur capacité à gouverner, en empruntant sans distinction, les habitudes culturelles, les valeurs éthiques et politiques du colonisateur. Ainsi, pour exister ils cherchent à ressembler et à se fondre dans les valeurs de la métropole. Homi Bhabha emploie l'expression de « *mimic man* »⁵²² pour désigner ces hommes aliénés, forcés à rejeter leur culture pour en adopter une autre. Cette aliénation voulue perdura des siècles. Au 19^e siècle, à propos de l'Inde, un représentant de la Chambre des Lords, Macaulay, expliquait que l'éducation devrait être réservée à une élite servant d'intermédiaire entre le pouvoir colonial et le peuple : « *a class of interpreters between us and the millions whom we govern – a class of persons Indian in blood and colour, but English in tastes, opinions, in morals, and in intellect* »⁵²³. Ces personnages, en effet, quoique natifs de Trinidad, arborent les codes britanniques alors même qu'ils défendent une Trinidad indépendante. Ce comportement ambivalent dénote une confusion mentale. Le psychiatre Fanon qualifie une telle situation d'aliénation : « *un état de dépersonnalisation absolue* »⁵²⁴ induit par l'antagonisme de la relation coloniale que vivent ces hommes. Avec ces personnages, le romancier représente l'un des effets destructeurs du colonialisme instillé par l'école. Si l'école véhicule l'humanisme européen, elle engendre des difficultés psychologiques insoupçonnées.

⁵²²Bhabha Homi, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis* (Spring, 1984), October, vol. 28, October, Vol. 2, pp. 125-133.

⁵²³Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, Routledge, 2013.

⁵²⁴Fanon Frantz, « Lettre au ministre résident », dans : Frantz Fanon éd., *Écrits sur l'aliénation et la liberté*, Paris, La Découverte, « Poche / Sciences humaines et sociales », 2018, p. 452-454.

Le système éducatif colonial forme les élèves à être de bons citoyens britanniques pour occuper les postes de fonctionnaires. S'ils font partie des quelques chanceux à avoir réussi le concours d'entrée dans le secondaire, ils peuvent aussi envisager d'étudier en Grande-Bretagne, comme l'atteste le rapport du ministère de l'Éducation de Trinidad and Tobago : « *an academic education for the intellectual elite of the Colony and was considered to be – an avenue for the few to reach the Universities and enter the learned professions* »⁵²⁵. Alford George se préparait à son départ, mais à cause de soucis de famille, il voit son rêve de départ pour la Grande-Bretagne s'évanouir. Il sera donc fonctionnaire au ministère de l'Éducation et préparera ses élèves à l'examen compétitif d'entrée dans le secondaire.

Although places were restricted to a privileged few prior to the 1960s, secondary schooling remained in great demand across the wider population. The limited numbers and high demand meant that from very early on, some method of selection was required. In the post-independence period, the demand for secondary education continued to rise, fuelled perhaps by the arguments of then premier, Eric Williams; the desire to emulate other successful locals; and the belief that schooling was the most productive route to social mobility.⁵²⁶

La sélection, très rude, demande une préparation intense. Auprès de ses élèves, il reproduit le système de classe élitiste et calque le système scolaire britannique où l'on apprend la grandeur des civilisations grecque, romaine et, bien sûr, britannique. La géographie s'attarde sur l'Europe : « *He filled them with the idea of the bigness of the world* », « *words, ideas, Mesopotamia, Ulysses, Thebes, Exeter, Los Angeles* » (Salt, 62). Alford George prend son rôle d'enseignant très au sérieux :

He gave notice of the seriousness with which he intended to pursue this new, if temporary mission. First he insisted that the children in the class be exempted from the school's gardening program. He wasn't there to produce farmers but to produce scholars. (...) Finally he hung on a nail next to the blackboard in plain sight of everybody to see a leather strap that that he called Betsy weight and flexibility he let us believe resulted from being stuck in urine, and a simple statement of philosophy Do, Die or Runaway that he soon changed to 'Do or Die,' (Salt, 56)

Comme les enseignants de cette période, il pratique des sévices corporels. Il instille la

⁵²⁵Jerome De Lisle, 'Secondary School Entrance Examinations in the Caribbean: Legacy, Policy, and Evidence Within an Era of Seamless Education' in *Caribbean Curriculum* Vol. 19, 2012, 109–143, p.112.

⁵²⁶*Ibid*, p.113.

peur chez ses élèves pour les amener à apprendre. Deux mots caractérisent son enseignement : discipline et autorité. Il est autoritaire avec les parents et même avec son supérieur hiérarchique. Ils (parents et directeur) lui donnent les pleins pouvoirs pour mener à bien sa mission. Il met tout en œuvre pour favoriser la réussite de ses élèves. Il installe une dépréciation des activités manuelles comme le jardinage chez ses élèves. Pour lui, ses élèves ne doivent pas être distraits par d'autres préoccupations, même à la maison. Sa discipline va au-delà de sa salle de classe. Il applique la maxime grecque : « un esprit sain dans un corps sain ». Il prescrit une hygiène physique et alimentaire : *“Each one of us was required to run at least one mile a day (...), he would take us jogging in the school ground or set the boys to sparring with each other and the girls to skipping rope »*, (Salt, 60). Il propose le menu suivant :

BREAKFAST : /Two eggs /2 slices of toast /wheat germ /Quaker oats, 1 teacup /1 slice of cheese/1 glass of milk /ADDITIVES: Cod-liver oil /nerve tonic s/ LUNCH: Fish or Meat 4 ounces /Rice /Provisions /Salad /Avocado /Fruit / DINNER /Steak /Chocolate(hot) /Rice or Potatoes. (Salt, 60).

Cependant, ses exigences alimentaires imposent une forte contrainte financière aux parents de ces jeunes provenant de milieux défavorisés. Le menu souffre d'inadéquation avec la culture culinaire de Trinidad de l'époque. Le germe de blé, l'avoine, le fromage, et la viande n'étaient pas des aliments de consommation courante et ils n'étaient pas accessibles à tous à cette époque. La plupart des produits proposés proviennent de l'importation : *slices of toast, wheat germ, Quaker oats, potatoes, slice of cheese, milk*. L'influence britannique de ce menu se révèle aussi dans ces denrées. Les élèves et les parents apprennent à déprécier ainsi leur propre nourriture qu'ils vont considérer comme sans valeur nutritive. Toutefois, les parents se plieront à ces exigences, car ils espèrent un meilleur avenir pour leur progéniture. Pour eux, la réussite scolaire favorise l'accession sociale et de plus, la société valorise les intellectuels. *«(T)he onliest thing to save us is the education»* (Salt, 44) affirme la mère du narrateur. La sélection pour entrer dans le secondaire consiste en un examen très compétitif. Ainsi, Alfort conçoit sa tâche d'enseignant comme celui de coach sportif de haut niveau. Il veut faire de ses élèves des champions capables de réussir à l'examen du secondaire dans lequel les parents mettent tant d'espoir.

De plus, en dépeignant un Alford George en *mimic man*, le narrateur utilise le grotesque

de la situation, l'excentricité, l'imitation – qui n'est jamais qu'une pâle copie de l'original – pour des effets parodiques. Le commentaire ironique de H. Bhabha sur le *mimicry* : « *almost the same, but not quite* »⁵²⁷, accentue la caricature de ces élites occidentalisées qui sont devenues non seulement une réplique de l'Europe, mais aussi sa caricature. Earl Lovelace dresse un portrait de l'aliénation du point de vue local, face à des gens du pays qui ont gardé leurs coutumes et qui se rendent compte qu'il y a un problème. Le décalage entre la réalité du pays et l'aspect grotesque de ces hommes procède de la parodie. Earl choisit de dénoncer l'aliénation du système éducatif par la parodie des *mimic men* s'adonnant à la *mimicry* : « *This is because mimicry is never very far from mockery, since it can appear to parody whatever it mimics. Mimicry therefore locates a crack in the certainty of colonial dominance, an uncertainty in its control of the behaviour of the colonized* »⁵²⁸. Cependant, Alford George reconsidérera sa posture.

1.3. LA PROBLEMATIQUE DU COLLEGE EXHIBITION EXAMINATION : CONCOURS D'ENTREE AU SECONDAIRE

Un autre personnage se heurte au système scolaire, non pas pour le travail ardu qu'il impose, mais pour le même problème d'aliénation. Ici, la focalisation ne porte plus sur le maître d'école, mais sur un élève. Le romancier ne s'attarde pas trop sur les récits d'élèves⁵²⁹. Quelques lignes pour raconter le malaise de Sonnyboy à l'école. Même le narrateur homodiégétique de *Salt* ne livre pas son expérience, ses sentiments, ses réflexions en tant qu'écolier, mais seulement ceux d'Alford dont il a recueilli les propos longtemps après les événements, alors que le personnage de Claude dans *Is Just a Movie* porte la problématique de l'aliénation des élèves, due à son milieu familial. Très jeune, il prend conscience des deux mondes distincts qui gravitent autour de lui.

Il vit dans un entre-deux-mondes qui l'amène à s'adapter selon les circonstances : « *When he was in Cascadu he represented ST Mary's and at ST Mary's he was the people of Cascadu* » (*IJM*, 235). Claude souffre de sa séparation d'avec sa communauté. Il doit se tenir à l'écart du monde où il vit. Pourtant, il aimerait côtoyer les gens du peuple et faire partie de ce monde, mais ses parents l'en tiennent éloigné. Il a réussi son

⁵²⁷Bhabha Homi, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *October*, vol. 28, The MIT Press, 1984, pp. 125–33.

⁵²⁸Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, Routledge, 2013.

⁵²⁹Le personnage principal de *While the Gods are falling*, Walter est celui qui raconte plus longuement sa période scolaire.

concours d'entrée dans le secondaire, mais il ne raconte pas la période de préparation. Il ne semble pas avoir éprouvé de grandes difficultés pour réussir cette compétition. Ses parents appartiennent à la classe des gens aisés qui ont pu accompagner leurs enfants⁵³⁰ vers le succès. L'école de la méritocratie favorise d'abord les privilégiés, ceux qui comme Claude ont le cadre familial favorable à leur succès. Alors que pour ceux des milieux défavorisés, comme le narrateur de *Salt*, la compétition se révèle plus sélective. À Trinidad, ce concours d'entrée dans le secondaire donne accès aux meilleures écoles secondaires, les écoles privées sont les mieux cotées. Claude intègre le prestigieux collège de Saint Mary. Il y côtoie aussi bien ceux qui ont réussi le concours que les jeunes des classes plus privilégiées que la sienne.

so, when, as one of the elect, Claude won the scholarship that would take him to St. Mary's College in Port of Spain, he decked himself out with the heroes of that world; while St. Mary's fellows were mimicking the Irish priests and getting the images of themselves from them, he was walking with stickfighters' drums beating in his belly, he was hearing Shango rhythms in his head. (*IJM*, 234)

Contrairement à Alford qui se détourne de son monde et s'approprie le monde par la vision de l'eurocentrisme de sa scolarité et dénigre son monde, lui se rebelle contre l'assimilation et refuse l'aliénation : « *So in school he became a kind of a rebel* » (*IJM*, 234).

Si Claude perçoit le conflit entre ces deux mondes, Alford George doit sombrer dans la dépression pour se rendre compte de l'absurdité du système qui ne favorise pas l'école pour tous. « *Education is a must!* »⁵³¹ fut l'un des slogans révolutionnaires de Maurice Bishop. Dans les pays ayant adopté le système marxiste, la nécessité d'alphabétiser le peuple pour le rendre libre constitue un pilier de l'action politique : « *There is no liberation without Education* »⁵³². Avec ce concept, l'éducation devient l'affaire de tous et non pas celle d'une méritocratie. Le revirement d'Alford s'opère quand un jeune sans chance de succès lui exprime son désir d'apprendre : « *I want to learn, Sir* » (*Salt*, 74). Il comprendra l'ignominie de son attitude et réalisera que l'on peut apprendre à tout âge.

I realised that I was the traitor to my own self. I led the children astray. (...) Nineteen years as a teacher. And he had spent them contributing to a system that

⁵³⁰Claude a pour sœur Dorlene, qui reçoit la même éducation élitiste qui la sépare de sa communauté.

⁵³¹*Education is a must!* : Titre du livret de propagande Maurice Bishop, pour une éducation de masse.

⁵³²*Ibid.*

gave all its rewards, put all its prestige towards training a few students for escape. Failure was not to escape. To fail to escape was defeat; defeat even before you began. And that was why you could accept the secondclassness of the place. Secondclassness was the punishment for the defeated the failures. If he was to go on he would have to begin afresh to prepare children for living in the island. (*Salt*, 75-6)

De ce moment de lucidité naîtra une cause : l'ouverture de l'enseignement secondaire à tous et la suppression du concours d'entrée dans le secondaire. Ainsi, il s'apprête à mourir pour réformer le système. Il entame une grève de la faim devant le ministère de l'Éducation à Port of Spain, où il obtient le soutien d'anonymes et une notoriété politique. Pendant sa longue grève de la faim, il découvre des hommes et des femmes du pays. Il rentre chez lui en héros après avoir obtenu la démocratisation de l'entrée dans le secondaire.

Le combat d'Alford George transcrit une problématique historique, la bataille pour la suppression du *College Exhibition Examination*. Bien que les parents poussassent leurs enfants à passer cet examen, les effets sur le système scolaire se révélèrent néfastes. Des classes préparatoires comme celle d'Alford se multiplièrent au détriment de l'enseignement des autres classes. La préparation intense ne permit qu'à un petit nombre de réussir, car le nombre de places était très limité. Un certain nombre d'élèves supportèrent mal la pression compétitive de ces classes. Pendant l'entre-deux-guerres mondial, Marcus Garvey et ses partisans avaient déjà dénoncé ce système élitiste de l'institution scolaire britannique. À Trinidad, dès 1949, Albert Gomes⁵³³ souleva la question de la validité de cet examen en proposant sa suppression ou l'augmentation du nombre de bourses au mérite. Le nombre de 100 bourses en 1949 passa à 200 en 1955. Eric Williams sous la pression du Working Party nomma une commission d'enquête menée par Mr Clive Pantin pour enquêter sur le *College Exhibition Exam*. En 1960, son gouvernement l'abandonna au profit d'une entrée libre dans le secondaire. Cette démocratisation de l'enseignement secondaire fut assez bien accueillie et bénéficia à un plus grand nombre. Le Premier ministre actuel, Keith Rowley, fut de la première promotion de 1961, un an avant l'indépendance de Trinidad. Cependant, si l'entrée dans le secondaire devient plus démocratique et ne privilège plus une petite minorité, l'esprit de compétition demeure dans le système anglophone et continue à favoriser la compétition autour d'exercices, d'épreuves et de concours donnant lieu à des classements et à des prix.

⁵³³Albert Gomes, d'origine portugaise, devint le premier Chief Minister de Trinidad, à la suite des premières élections aux suffrages universels de 1946.

La posture d'enseignant d'Alford George change. Quand il parle de l'histoire et de la géographie du pays, il ne dénigre plus, mais il valorise. Il s'intéresse même à la culture en voulant former un groupe de carnaval avec ses élèves pour représenter la diversité ethnique de Trinidad. Il amène ses élèves à s'approprier leur environnement, leur culture, leur histoire et tente de les impliquer plus dans la vie du pays. Ainsi, Alford comprend que l'éducation doit préserver et maintenir vivace sa société.

Conclusion Chapitre I - Partie III

Les figures des maîtres d'écoles dépeintes dans ces deux romans, *The Schoolmaster* et *Salt*, brossent le portrait de personnages caricaturaux. Intermédiaires entre le pouvoir colonial et leur peuple, ils abusent de leur pouvoir par l'arrogance et la violence. Le premier est le maître d'école du village isolé de Kumaca. Son école voulue par les habitants, conscients que l'alphabétisation contribue au progrès, sera pour lui l'occasion d'asseoir son autorité. Son comportement connote celui d'un colon en territoire conquis. Il s'arroge tous les droits, dont celui de la violence sexuelle. Le second maître d'école brosse un tableau de l'école vectrice d'aliénation. Alford George enseigne une classe préparatoire à l'examen d'entrée dans le secondaire. Son enseignement autoritaire et sévère, censé amener ses élèves à la réussite au concours, leur enseigne dénigrement, dépréciation et dévalorisation de leur personne et de leur pays au profit d'une grandeur de la métropole coloniale. Il réalise qu'il pratique la méritocratie et pousse la grande majorité de ses élèves hors du système scolaire sans réel apprentissage. Il mène le combat de sa vie en réclamant la fin de ce concours et la démocratisation du secondaire. Peu de personnages confient leur expérience d'élèves, à part Claude dans *Is Just a Movie* qui évolue dans un entre-deux-mondes. Les narrateurs n'interviennent pas pour critiquer, mais montrent des traits excentriques, exagérés des personnages. Tous les récits – sauf *The Schoolmaster* – participent de la parodie, marquant ainsi une prise de position du romancier qui dénonce l'aliénation provoquée par l'école et souligne l'ambivalence de la relation colonisé-colonisateur : « *most important area of domination was the mental universe of the colonised, the control, through culture, of how people perceived themselves and their relationship to the world. (...) To control a people's*

culture is (...) to control their tools of self-definition in relationship to others »⁵³⁴.

L'école coloniale infère un sentiment de manque d'identité et incite à adopter celle du colonisateur. Elle confère un sens du passé limité du colonisé par l'invocation de la grandeur de la métropole. Le romancier questionne aussi l'impact de la colonisation sur les personnes par le biais de la figure emblématique de l'enseignant. Il ne nie pas le rôle de l'éducation comme un passeport pour sortir de la pauvreté, cependant, il dénonce un système de méritocratie pour l'accès au secondaire, qui nie le droit démocratique de l'école pour tous, et nuit à la société dans son ensemble. L'école avec le concours d'entrée dans le secondaire instaure la notion de privilège, et instille un complexe de supériorité chez les éduqués et les aliène. L'école coloniale se prolonge au-delà de l'indépendance dans les romans. Les nouveaux dirigeants continuent avec le même système éducatif. Une manière pour l'auteur d'interroger la portée de l'indépendance.

⁵³⁴Nwanosike Oba .F and Liverpool E. Onyije, "Colonialism and Education", *Mediterranean journal of social sciences*, 2 (2011): 41-41.

Chapitre II. Fisheye, satiriste du PNM dans *The Dragon can't Dance*

Introduction

Comme toutes les formes de politique, le nationalisme porteur de changement dans la vision de soi, d'affirmations identitaires fortes et d'un attachement viscéral au territoire, fait l'objet de dévalorisation critique, notamment par la satire⁵³⁵. La satire ne consiste pas seulement en la critique d'une institution, d'une personne ou des mœurs, elle exige aussi des prouesses narratives et la pleine connaissance du sujet satirisé. Généralement, les auteurs, contemporains des situations ou des personnes critiquées, usent abondamment de subterfuges littéraires pour informer tout en divertissant. Surtout dans les sociétés répressives, pour éviter les condamnations, les satiristes se cachent derrière des personnages pour véhiculer leurs messages critiques et dénonciateurs : «*A writer in a satire uses fictional characters, which stand for real people to expose and condemn (...) corruption*⁵³⁶». Qui mieux qu'un personnage de quidam peut assurer la fonction de satiriste en s'érigeant en censeur de la folie et de la faiblesse de la société ?

Dans le roman *The Dragon can't Dance*, ce rôle est dévolu à Fisheye. La satire de Fisheye ne tient que sur deux pages, qui sont anecdotiques par rapport à l'ensemble du roman. Le lecteur entre dans le flot de pensées de Fisheye qui se remémore sa gloire passée, alors que son état d'esprit présent se caractérise par l'acrimonie. Fisheye bat femme et enfants. Dans l'ensemble du roman, ce personnage n'incarne pas la fiabilité. Et pourtant, le romancier le choisit pour porter sa caricature. Avec ses idées fixes et son goût pour le combat et la bagarre, il joue le rôle de bouffon et de naïf en maniant le rire de l'ironie, domaine dans lequel il n'excelle pas habituellement. Pourtant, ce personnage jette un regard critique sur la politique de son pays.

Fisheye ne vise pas des personnages, mais une institution politique, le PNM - *People*

⁵³⁵*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* définit la satire en tant que: « mode of writing that exposes the failings of individuals, institutions, or societies to ridicule and scorn. Satire is often an incidental element in literary works that may not be wholly satirical ».

⁵³⁶Singh, Raj Kishor, "HUMOUR, IRONY AND SATIRE IN LITERATURE" (2013).

National Movement. Ce parti populaire, créé en 1955, structure le nationalisme trinitadien, incarné plus particulièrement dans la personne de son dirigeant : le docteur Eric Williams. Cette personnalité, historique, au magnétisme considérable, n'est pas représentée dans ce roman⁵³⁷. Cependant, les rencontres auxquelles assistent Fisheye à Woodford Square, nommées « universités », sont sous la conduite de l'universitaire Eric Williams. Le parti est indissociable de son chef et donc la critique du parti vise aussi son dirigeant.

Dans le roman, le parti diffuse une rhétorique anti-coloniale, des valeurs démocratiques, de justice et d'égalité. Il est considéré comme le parti nationaliste de Trinidad. Dans les autres romans du corpus, il reçoit l'acronyme de PN pour Party National. Le suffrage universel accordé dès 1946 et l'autonomie⁵³⁸ acquise en 1950 par l'élection du premier *Chief Minister* – Albert Gomes – avaient posé les bases du nationalisme trinitadien. Le PNM à ses débuts souleva l'espoir et l'enthousiasme dans la population. Le PNM, phénomène nouveau, suscite l'adhésion de la population surtout des plus défavorisés. L'idéologie et l'idéalisation du nationalisme trinitadien du PNM lui permettent de gagner sa première présentation électorale. Les citoyens trinitadiens s'expriment massivement en faveur du PNM dans les urnes. Eric devient le second et le dernier *Chief Minister* de cette colonie britannique en 1956. Cette période de transition historique est relatée par Fisheye dans son récit. Surpris et subjugué par les discours de ce parti, il raconte l'espoir qu'apporte ce nationalisme offensif et intransigeant. Pourtant, il discrédite les orateurs du PNM, leurs prétentions et leur idéologie anti-coloniale.

La visée satirique du récit prime sur l'événement historique : aucun nom connu n'est mentionné ni un espace-temps référencé. Si le contexte est historique – comme les universités populaires de Woodford Square – le ton badin du récit satirise en les dévoilant certaines structures du nationalisme trinitadien.

⁵³⁷Dans *Salt* et *IJM*, le personnage du PM représente ce personnage historique. Le chapitre III de la partie III étudie ce personnage.

⁵³⁸ Il est à noter que le roman *The Dragon can't Dance*, publié en 1979, avait été écrit quelque années auparavant. Le roman se déroule dans une Trinidad pas encore indépendante. Il semble que le romancier ait choisi de superposer la période pré-indépendance 1949 à 1962 et la période post-indépendance. L'enthousiasme est toujours présent au moment de l'indépendance de 1962. La déception viendra après l'indépendance et conduira à des soulèvements sociaux notamment celui du Black Power dès 1969 et connaîtra son apogée en 1970. Or, dans le roman, ces mouvements semblent être repris par la révolution de Fisheye. La temporalité choisie ne calque pas forcément le réel. Le romancier s'attarde plus sur le vécu des individus et leurs réalisations pour atteindre l'estime de soi.

Que montre Fisheye du fonctionnement du nationalisme trinitadien ? L'idéalisation du parti participe-t-elle à la satire ? Le but de la satire dans le récit de Fisheye est-il la dénonciation du PNM ? Notre étude du nationalisme trinitadien porté par le PNM dans ce récit s'articule en deux parties. La première montre les manifestations de ce nationalisme et la seconde analyse la satire du PNM. Ce chapitre ne traite que du PNM, Eric Williams fait l'objet du chapitre suivant.

1. Idéalisation du nationalisme du PNM

Introduction

Les nationalismes se développent dans le monde entier et prennent des formes particulières selon les pays. Ils représentent la forme moderne de gouvernance d'un état-nation. Ils véhiculent des idéaux pleins de promesses : les changements démocratiques feront de tout un chacun un citoyen clairvoyant ; la prise en considération de la culture locale renforcera le sentiment d'appartenance à la nation ; et la souveraineté du territoire façonnera l'unicité du peuple et de la nation. Les pays européens et les États-Unis d'Amérique furent à l'avant-garde démocratique bâtie par une idéologie nationaliste. Au moment de l'accession à l'autonomie ou à l'indépendance, les colonies optèrent pour la démocratie pour son principe électoral égalitaire et plus juste. En quête de plus de justice et d'égalité après des siècles d'humiliation et d'oppression, des partis se forment, sous l'impulsion d'une intelligentsia locale, pour porter les idéaux démocratiques au peuple.

À Trinidad, le PNM – People National Movement – parti le plus populaire, fondé en 1955, défend ces thèses. Son leader, le charismatique docteur Eric Williams, ouvre son université populaire à Woodford Square, parc devenu épicode de la vie publique de la capitale, Port of Spain. Là, avec ses compagnons, il éduque et conscientise le peuple. L'enthousiasme de toute une population se ressent, le pays vit l'un de ses grands moments. Contemporain de ce chronotope⁵³⁹, le romancier du réel trinitadien, Earl Lovelace, transcrit dans *The Dragon can't Dance* cette période d'exaltation populaire de tout un peuple, face à l'espoir de changement du pays et des individus. Ainsi, le personnage focalisateur Fisheye s'enthousiasme-t-il devant cette foule exaltée et happée par ces discours. Envoûté, il se laisse convaincre par le parti et ses thèses nationalistes.

⁵³⁹Concept bakhtinien pour désigner un événement se passant dans un espace temporel et spatial bien concomitant.

Dans cette partie du récit, le romancier le campe en observateur. Fisheye devient l'intermédiaire qui permet la mise en relation avec cet univers particulier. Cependant, son récit n'est pas celui d'un journaliste en quête d'objectivité, il est emphatique. Le personnage, subjugué et fasciné, vit une expérience extraordinaire. Il représente le seul personnage de *The Dragon* à avoir une telle intimité avec le parti et la politique.

Que révèle l'expérience de Fisheye du nationalisme du PNM ? Une analyse en trois parties permet d'appréhender la structuration de ce nationalisme trinitadien qui se manifeste par son combat contre l'injustice coloniale, sa similitude avec la religion, et son pouvoir de persuasion par la propagande.

1.1. L'INJUSTICE COLONIALE

Dans *The Dragon can't Dance* le personnage de Fisheye entraîne le lecteur dans l'univers nationaliste du PNM à ses débuts : « *the new political party, the PNM* », « *the PNM was its own happening* » (DCD, 57). Fisheye montre l'identification nationale à ce parti vecteur du nationalisme trinitadien⁵⁴⁰, et saisit l'importance de l'avènement de ce parti : « *It was a real thing* » (DCD, 57). Le personnage focalisateur ne se donne pas la peine de comprendre les discours-fleuves des orateurs comparables au rugissement de la mer. Ces discours, trop intellectualisés pour lui, montrent l'ambition intellectuelle des orateurs et le sérieux de l'organisation politique.

Cependant, il retient quatre mots clés caractéristiques du nationalisme trinitadien défendu par ce parti : « *Manifesto, Nationhood, Culture, Colonialism* » (DCD, 57). Manifesto renvoie au manifeste, une profession de foi, sous forme de prospectus que l'on distribue, pour faire connaître le programme, les engagements et les idéaux du parti. Dans ce contexte, il concrétise le lancement de celui-ci : « *the new political party, the PNM* » (DCD, 57). Le nationalisme, pour exister, a besoin de faire corps avec un peuple qu'il appelle « nation ». Ce nationalisme se veut rassembleur des gens de tous âges et des deux sexes. Pour instiller un sentiment national ('nationhood') il faut que l'auditoire ait le sentiment de faire peuple, d'être un ensemble avec des caractéristiques communes différentes de l'Autre⁵⁴¹. Cet Autre n'est pas le voisin frontalier comme pour

⁵⁴⁰D'autres partis avant le PNM furent créés, dès la sortie de la 1^e guerre mondiale, par des personnalités comme Cipriani, Butler, ou encore C.L.R James. Ils furent fondés sur la défense des droits des travailleurs. Cependant, le PNM a su aussi bien rallier la classe moyenne que les couches sociales les plus défavorisées à son idéologie et à son combat pour gagner l'indépendance du pays Trinidad.

⁵⁴¹Cet Autre n'implique pas les voisins « frontaliers », les autres îles, puisque l'idée de pan-caribéanisme persiste malgré le désastre de la Fédération des West-Indies.

le nationalisme européen. Il n'y a pas de sentiment belliqueux pour cet Autre. Cet Autre va être recherché dans le passé : dans l'histoire coloniale, de l'esclavage, de l'engagement (des Indiens), et dans l'oppression qu'ils ont causée. Cette oppression aussi bien religieuse que politique et culturelle créa du ressentiment dans la population. Toutes les ethnies de l'île – sauf les colons – vécurent une situation de victimes. Les Afro-descendants, les Indiens et les autres ethnies prolétariennes arrivèrent dans des conditions particulièrement difficiles pour faire prospérer les plantations de l'île. Le colonialisme s'était manifesté en niant l'humanité de toute une partie de la population dans un but mercantile et en réservant des droits et des privilèges à une minorité gouvernante. Le reste de la population devait se conformer aux diktats de ce groupe. Ce fut le règne du maître, 'massa day'⁵⁴².

La notion de culture, elle, participe aussi de cette idée de mise en relation et d'intégration sociale pour faire peuple, pour ébranler les assises de la société coloniale et construire une nation compacte. La culture consistera donc à mettre en avant les créations culturelles endogènes de l'île et encourager une appropriation de celle-ci en réaction aux valeurs culturelles de l'eurocentrisme qui nie ou méprise l'existence culturelle des peuples colonisés. Ces quatre notions visent à fédérer le peuple autour de cette vision du nationalisme trinidadien proposée par le parti.

Le nationalisme du PNM dénonce l'injustice du système colonial, principalement dans ses aspects culturels, sociaux, économiques et politiques. S'il s'agit d'une bataille, elle n'est point physique, comme l'espère Fisheye, qui pratique le combat de bâtons. La bataille verbale pour décoloniser les esprits et pour faire naître l'espoir d'un monde meilleur, plus juste, plus égalitaire, se condense dans l'apophtegme : « *Massa Day done* », c'est à dire « le temps des maîtres est fini ». Il résume la constante bataille d'Eric Williams, son auteur, pour rejeter la mentalité coloniale, bâtir son pays sur des bases plus égalitaires en le libérant de la domination anglaise, et pour amener la confiance et l'espérance chez les individus. Dans le récit de Fisheye, le concepteur du nationalisme trinidadien n'est pas nommé. Cependant, il est l'instigateur de ces grands rassemblements, connus sous le nom de 'Woodford Square Universities'. Fisheye perçoit dans le discours nationaliste l'espoir de lendemains meilleurs, puisque le temps des maîtres est fini : « *massa day is done* », déclare le PM dans *Salt* et *A Movie*. Le statu

⁵⁴²'Massa day' fait allusion à l'expression populaire d'Eric Williams « *Massa day done* », discours donné à Woodford Square le 22 mars 1961. L'apophtegme d'Eric Williams n'apparaît pas dans *The Dragon*, seulement dans *Salt* et *A Movie*, mais il demeure en arrière-pensée du récit de Fisheye pour construire sa satire. Fisheye pourfend la présence des blancs toujours au pouvoir à la fin de son récit.

quo n'est plus possible, la fin annoncée d'un système apporte tous les espoirs. Ce nationalisme promet de défendre le peuple : « *to stand up for the people* ». Le projet sociétal du nationalisme du PNM agit aussi comme un moyen au service de l'épanouissement personnel. Toutes ces aspirations placées dans l'autonomie du pays impulsent la ferveur, la joie, la confiance. Ce sentiment de contrôler son destin – individuel et collectif – donne aussi l'impression de vivre un rêve éveillé ; rêve d'un monde plein de promesses pour tout un chacun. Cette bataille du nationalisme repose sur l'affect et entend redonner espoir au peuple opprimé en éveillant la conscience nationale :

Something like a religion, it was capturing people. Old women were bouncing. Muscles swelled on the arms of young men and a glint of battle was coming into their eyes. Fellars was talking. He couldn't understand the words. He doubted that they could explain them; but you really didn't need words to understand. You don't need words to understand the roaring of an ocean. Words were just a kind of background dressing, a kinda screen, a sound, the sounds. Manifesto, Nationhood, Culture, Colonialism. (DCD,57)

1.2. L'EFFET RELIGION DU PNM

Fisheye compare les rassemblements nationalistes de Trinidad à la religion⁵⁴³. Un autre personnage établit le même lien, Miss Myrtle dans *Salt* : « *With Butler*⁵⁴⁴ *politics was a prayer meeting, people taking courage from one another, together singing hymns hard and clapping and moaning and making a loud rejoicing noise and waving palm leaves in the uncertainty of the dark* » (*Salt*, 151). Oxaal Ivar, sociologue observateur de Trinidad, à propos de 'l'effet Williams', lui aussi perçoit cette dimension religieuse⁵⁴⁵ du nationalisme trinidadien : « *For many lower class Negroes, particularly Creole women, Williams was nothing less than a messiah who came to lead the black children into the Promised Land* ». ⁵⁴⁶ Cependant, de quelle religion s'agit-il ? Les deux personnages parlent d'une période juste après la Seconde Guerre mondiale, où dans les offices

⁵⁴³Cette assimilation de la politique à la religion contrecarre l'affirmation de Karl Marx : « la religion est l'opium du peuple ».

⁵⁴⁴Butler est un éminent syndicaliste trinidadien. Dans les années 1930-1940, il organisa et aida les travailleurs de l'industrie sucrière, et plus tard de l'industrie pétrolière, à améliorer leurs conditions. Il entra en politique aux côtés de Cipriani, puis en 1936 fonda son parti. Il occupa un siège au parlement. En sa mémoire, le 19 juin a été retenu comme jour des travailleurs.

⁵⁴⁵La même remarque sur le nationalisme européen est faite par Khon. Voir Homi K. Bhabha, *Nation and Narration*, Ed., London: Routledge, 1990, p.59.

⁵⁴⁶Oxaal citée par Munasinghe Viranjini P., *Callaloo or Tossed Salad? East Indians and the Cultural Politics of Identity in Trinidad*, Cornell University Press, 2018, p.214.

religieux chrétiens les effusions d'émotion étaient restreintes. Alors que les religions baptistes et de types afro-chrétiennes⁵⁴⁷ de Trinidad mettent beaucoup d'emphase, de gaieté, de vivacité et d'émotion dans leurs cultes par la musique, les chants et les danses. Cette comparaison ne peut donc que s'appuyer sur un vécu de religion afro-chrétienne qui libère les émotions et permet l'état second de la transe, caractéristique de l'exaltation.

Comme la religion qui transforme les corps par la guérison, le PNM, comparable à une énergie, électrifie les corps par des élans spontanés d'enthousiasme : « *Old women were bouncing. Muscles swelled on the arms of young men* » (DCD, 57). Ces états émotionnels intensifient les moments de communion, sous le signe de la passion, suscitant la joie et l'espérance, propres à l'affect, dont Jenna Supp-Montgomerie propose une définition comme une énergie : "*affect is as the social energy through which subjects, meanings, and cultures are produced, organized, and undone*". Elle poursuit en précisant : "*Affect is variously described as feelings, emotions, enthusiasm, energy, and matter. It is said to move through flows, affix in structures, spread by contagion, and circulate selectively.*"⁵⁴⁸ Cette définition éclaire sur les effets de l'état émotionnel passionné engendré par l'exaltation des rencontres du PNM.

La religion relie les hommes au divin. Elle rassemble les hommes dans une même espérance, et une même communion à un dieu tout-puissant. Les hommes ont besoin d'espérance, mais la religion ne répond plus à ce besoin. Pour les personnages, le PNM vient combler ce vide et apporte une réponse plus réaliste. Le PNM semble posséder ce pouvoir tout-puissant – puisqu'il promet de mettre fin à la machine coloniale qui opprime le peuple depuis des siècles, d'éliminer les shanty towns – bidonvilles – et l'insalubrité. L'espérance d'une vie meilleure se conçoit pour les partisans qui se dévouent pour le parti, à l'exemple de Sonnyboy et d'Aunt Magenta – une supportrice inconditionnelle du PM et de son parti. Le nationalisme du PNM suscite l'espérance. Il insuffle un sentiment d'union, de faire corps, de faire peuple, d'être unis pour une même cause. Comme tout nationalisme, il vise l'unification du peuple sur le territoire. Certes, cette unité se construit en actes, mais aussi par la verbalisation des discours. Elle entend convaincre par des promesses de développement du pays et d'amélioration de la vie quotidienne. Surtout, ces discours assurent l'égalité des droits pour tous.

L'espoir, l'attente dans la confiance et l'exaltation se lisent dans le décuplement des

⁵⁴⁷Les *Shouter Baptists, spiritual Baptists*.

⁵⁴⁸Jenna Supp-Montgomerie, "Affect and the Study of Religion", *Religion Compass*, n°9 October 2015, pp 335–345, p.7.

sentiments et des choses, à la manière d'un miracle. L'espoir est suscité par la force de persuasion du PNM.

1.3. FORCE DE PERSUASION DU NATIONALISME TRINIDADIEN

L'association du nationalisme du PNM à l'imagerie de l'élément maritime l'ancre dans la nature et donc le connote en élément immuable : « *You don't need words to understand the roaring of an ocean* », (DCD, 57). Elle véhicule aussi l'image de la force la mer qui balaie tout sur son passage. Ce nationalisme devient une dynamique qui rassemble à la manière de la mer : « *wanted to enter it, to join it, become part of it* » (DCD, 57). Il est aussi une force centrifuge, avec un centre de gravité qui attire tout sur son passage. Le parti du PNM renvoie l'image d'un nationalisme attractif et inclusif qui se caractérise par son côté rassembleur – de gens de tous âges et des deux sexes. Il donne de l'énergie à son auditoire. Les facultés physiques des partisans semblent se décupler : « *Old women were bouncing. Muscles swelled on the arms of young men* » (DCD, 57). Grâce à la confiance qu'il instille, il procure un sentiment d'invincibilité.

Cette puissante machine étale sa force de persuasion, non pas par une nécessaire compréhension des discours, mais par une plongée dans son rythme : « *a sound, the sounds* » (DCD, 57). La cadence est transmise par une stratégie d'accumulation. Les sons se multiplient, d'un son on passe aux sons. Ce rythme omniprésent apporte l'aspect festif à ces rassemblements. La présence de "bouncing", (DCD, 57) renforce cette impression. Ce mot comporte un sens élargi dans la Caraïbe, en plus de signifier 'rebond', il désigne aussi une danse. De plus, la métaphore sonore de la mer « *the roaring of an ocean* » participe aussi de cet univers du rythme et évoque aussi l'ambiance carnavalesque.

Les procédés d'hyperbole, caractéristiques du récit de Fisheye, portent le sentiment d'exaltation de ce nationalisme à un haut degré. Fisheye perçoit les discours comme des assemblages de mots. La liste de mots, la répétition de « words » et non pas de 'speeches', participe à cet effet de décuplement et de plénitude transmis par le procédé d'accumulation croissante. Cette impression d'exaltation et de puissance connote l'événement extraordinaire que vit le personnage. Cette sensation de puissance, Fisheye la recherche. Si bien que l'affirmation : « *It was a real thing* » ressemble à de l'auto-persuasion. En même temps, Fisheye cherche aussi à convaincre son auditoire que l'exaltation ressentie confère une force sans limite, un pouvoir, comme le souligne

Denis Paul : « *Le pouvoir moral est comme la pensée, sans limites* »⁵⁴⁹. Pour le personnage, le pouvoir se trouve dans le combat et les mots prononcés ‘fight’ et ‘stand up’ appartiennent à son vocabulaire et le rapprochent du nationalisme du PNM :

wanted to enter it, to join it, become part of it, this wonderful thing that was going to fight colonialism, was going to stand up for the people, was going to create jobs and make us a nation. No. It was not talk. Thousands of people were there. He could see them, could feel them. It was a real thing. (DCD, 57)

Fisheye, le champion de *stickfighting*, personnage censé symboliser la maîtrise de soi et le perfectionnisme, donne son opinion toute en vantardise, en condescendance, sur le nationalisme trinitadien qu’il a pu observer. Il caractérise le nationalisme du PNM en force invincible qui s’imprime de façon mémorable dans son esprit. Fasciné par ces réunions politiques, il use des figures d’insistance et d’un vocabulaire à connotation laudative :

This was it, something joining people to people and people to dreams and dreams to hope that man would battle for more than to proclaim the strength of his arms, would lift their arms to break down these shanty towns and clean up the dog shit of the streets and the filth of gutters and build something clean, something tall. (DCD,57)

Ce « *this was it* » affirme l’existence d’un phénomène sans pour autant le définir. Un phénomène grandiose qui agit comme une vague d’espoir. Les propositions et les promesses du PNM bénéficiant d’un effet de nouveauté promurent des espoirs incommensurables et une grande confiance d’une grande partie de la population. Elle place dans ce parti l’espoir de changement de leur vie pour le meilleur. Ainsi naît un sentiment d’exaltation, un sentiment nouveau qui ouvre les champs des possibles : d’abord par le passage d’un statut de colonisé, d’être opprimé, à celui de citoyen d’un pays autonome puis indépendant, avec des droits politiques choisis et non plus imposés. Ce nationalisme propose une nouvelle éthique, une nouvelle perception du monde. Cette force idéologique donne le courage de rejeter les institutions anciennes et d’en imaginer de nouvelles. Elle entend faire de Trinidad un centre de décisions indépendant et non

⁵⁴⁹Denis Paul, « L’affect d’exaltation, du sentiment océanique à l’assèchement du Zuyderzee », dans *De l’exaltation*, 2013, p.3-22.

plus assujetti à une métropole. Il propose de prendre en considération les besoins du peuple (de l'intérieur). Ce nationalisme du PNM exalte la population par l'espoir qu'apporte sa force de persuasion qui décuple et donne un sentiment de puissance. Fisheye utilise abondamment des figures d'insistance pour décrire le pouvoir de persuasion du PNM.

Conclusion

Les discours du PNM captivent, fascinent, persuadent et portent l'espoir d'un monde meilleur, plus juste, plus égalitaire. Cet espoir, véritable force idéologique nouvelle, propose une société idéalisée par la fin du colonialisme. Cette vision du nationalisme trinidadien, selon Fisheye, agit comme une religion. La très forte capacité de persuasion convainc la population et entraîne son adhésion, grâce à l'affect. Le récit de Fisheye se construit sur la base des figures d'insistance. Il dit ce qu'il perçoit. Par l'entremise du récit de Fisheye, le romancier permet au lecteur d'accéder à une importante page de l'histoire du pays Trinidad. Toutefois, le récit de Fisheye comporte un caractère double à la manière du Welto – 'ou wé, ou pa wé'. Le personnage est certes observateur, mais aussi satiriste avec le masque du quidam.

2. Satire du nationalisme du PNM

Introduction

Dans le roman *The Dragon can't Dance* le personnage Fisheye, observateur de l'univers du PNM, le parti d'Eric Williams porteur du nationalisme trinidadien, joue le rôle de satiriste. La satire ne vise que le parti, car Fisheye n'entre pas dans l'univers interne du PNM. Il prend ses distances en critiquant l'impuissance du PNM à changer la situation coloniale du pays, la vanité de ses politiciens et les aberrations de ce nationalisme pédant qui conduit au fanatisme et à l'aveuglement. La satire a pour but de dénoncer une situation, mais elle s'accompagne aussi de procédés stylistiques précis comme la dérision. La dérision installe la satire en suscitant le rire du lecteur par le recours à l'exagération, à l'accumulation, et aux hyperboles. Le grand nombre d'exagérations conduit à un effet d'invraisemblance qui discrédite la narration en la plaçant dans le

registre satirique. La satire ridiculise sa cible – ici le PNM – et en même temps vise à influencer l'opinion du lecteur.

Les questions se multiplient à propos du but et des procédés employés dans cette satire. Comment Fisheye parvient-il à son but ? Sa satire a-t-elle une réelle action sur la société trinitadienne par la dénonciation ? Comment s'exprime la condamnation, si elle existe ? L'écrivain continue-t-il son œuvre de dissimulation par le *welto* ? L'auteur se révèle-t-il en éveilleur des consciences par le biais de cette satire ? Ou bien le romancier cherche-t-il seulement à montrer son expertise du genre ? Si c'est le cas, cette satire a plutôt un but ludique. Les réponses à ces questions sont développées dans une analyse autour de quatre axes principaux. La première partie traite de la posture d'observateur du personnage, la seconde examine le ton polémique de la satire, la troisième examine la narration contrastive, et la quatrième porte sur l'adresse au lecteur.

2.1. FISHEYE, OBSERVATEUR DISTANT ET IRONIQUE

La narration de ce nationalisme trinitadien, enthousiaste, triomphant, à son apothéose, est menée par un personnage placé en situation d'observateur. Il garde ses distances et n'entre pas dans l'univers interne du PNM qu'il dépeint de l'extérieur. Cette distanciation contribue à la tonalité et à l'esprit satirique du récit. Le personnage observe cet univers nationaliste et décrit ses prétentions par l'absurde : « *He was suddenly shy and awkward before its compelling promise, before the important people running around with long words on the ups of their tongues* » (DCD, 57). L'auditoire prend aussi un aspect caricatural, leurs extravagances sont mises en exergue : les vieilles rebondissent comme si elles étaient des puces, et les muscles des jeunes hommes gonflent sans effort. Ce positionnement distant permet le rire. Par cette stratégie narrative, le récit de Fisheye s'inscrit dans le genre satirique.

Le personnage de Fisheye est présenté comme un naïf. Le personnage se prend très au sérieux. Il pense être le seul à percevoir les défaillances de ce parti nationaliste. Il emploie un humour décalé – liant absurde et grotesque – et le double langage de l'ironie comme vecteurs de sa satire. Le récit de Fisheye enthousiaste au départ, chute dans le dubitatif et s'interroge sur la victoire du PNM :

The elections came, the PNM won. No fight. He couldn't understand that. He couldn't understand what they had won. (...) But white people were still in the banks and in the businesses along Frederick Street. The radio still spoke with a British voice. He couldn't understand. (DCD, 58).

Fisheye, le combattant, se montre drôle et se moque de cette situation. Il ironise sur cette victoire qui n'agit pas sur le réel. Il emploie de manière décalée « *won* » dont le sens subversif se comprend avec la diatribe finale. Cette victoire n'entraîne pas la joie et l'exultation chez Fisheye, car la victoire incontestable des urnes n'influence aucunement la réalité quotidienne. Le Parti invitait à rêver en promettant de changer la situation du pays. Or l'autonomie ne change rien au « *massa day* » et le personnage aurait pu continuer son ironie en glosant le slogan « *massa day is still there !* ». Dans cet extrait, le lecteur découvre un Fisheye perspicace. Ce trait de caractère sous-tend la satire et montre la lucidité du personnage solitaire au milieu de la folie du moment. Il devient un pourfendeur du nationalisme trinitadien porté par le PNM, un satiriste à l'image de la définition suivante :

According to Johnson, Swift and Pope, the satirist is a kind of self-appointed guardian of standards, and ideals; of moral as well as aesthetic values. He is a man (women satirists have been very rare) who takes it upon himself to correct and ridicule the follies and vices of society and thus to bring contempt and derision upon aberrations from a desirable and civilized norm.⁵⁵⁰

Fisheye incarne ce rôle de gardien de la rectitude immuablement tout au long du roman d'abord en voulant sauvegarder l'esprit de résistance du steelband, ici dans son récit satirique du PNM et plus tard en menant sa révolution. Toutefois, pour la narration satirique de Fisheye, le satiriste, recours aux effets oratoires pour capturer son auditoire. Dans ce court récit, l'aspect polémique de la satire transparaît.

2.2. LE TON POLEMIQUE DE FISHEYE

Le premier stratagème du satiriste repose sur la polémique. Dès le début du récit, le ton polémique de Fisheye construit le récit. Le lecteur entre dans le flux de conscience de Fisheye, qui se remémore des scènes passées. Dans cette partie du récit, la satire de Fisheye cible le PNM. Les railleries montrent les divergences entre le discours et la mise en application. Elles pointent le décalage entre les discours intellectualisés et les capacités intellectuelles des orateurs. La vantardise du personnage lui permet de mettre en doute l'intelligence des orateurs par l'emploi d'un euphémisme : « *Fellars was*

⁵⁵⁰A dictionary of literary terms and literary theory / J.A. Cuddon.

talking. He couldn't understand the words. He doubted that they could explain them » (DCD, 57). Le doute ici se présente plutôt en affirmation de l'incapacité des orateurs, des intellectuels qui représentent une couche supérieure du pays. Cette note ironique provoque le rire du lecteur. Le rire ironique entend bien se moquer de ces soi-disant intellectuels. Ce procédé ironique sur lequel s'appuie Fisheye, le polémiste, atteste d'une stratégie de persuasion de son auditoire par le rire. Il en fait son allié et dévalorise sa cible, le PNM. En plus du ton polémique, le satiriste utilise des figures d'opposition pour entraîner l'adhésion de son auditoire.

2.3. NARRATION CONTRASTIVE

Le deuxième stratagème de Fisheye dévoile son choix de narration. En effet, la narration se bâtit par des opposition entre les éléments. Cette dimension narrative se fonde sur les figures d'opposition qui traduisent un jugement, une vision manichéenne du monde. Dans cette partie du récit, cette technique narrative contrastive s'appuie sur la perception guerrière du personnage de Fisheye. Celui-ci se représente le monde par la binarité de ses valeurs manichéennes, non pas basé sur le bien et mal, mais sur la vérité et le mensonge, la force et l'inertie. Ainsi s'opposent d'un côté le peuple décrit par ses capacités physiques décuplées, et de l'autre les orateurs intellectuels. Au sein même du peuple, l'opposition s'opère aussi entre les jeunes hommes et les vieilles femmes – les éléments forts et faibles de la population. Les discordances majeures se manifestent dans le changement de ton entre le début et la fin du récit – enthousiasme contre apathie –, et dans la différence de sentiments – exaltation contre déception. De même, les accumulations des verbes d'action au début – *bouncing, talking, swelling* – divergent avec la multiplication du verbe d'activité mentale – *understand* – et la répétition de l'adverbe '*still*' qui traduisent une stagnation. Par cette stratégie de contrastes, le narrateur montre les incohérences entre le réel et l'idéal du nationalisme trinidadien. Il impulse ainsi un effet ironique.

L'attitude de Fisheye aussi joue de cette opposition. Le personnage au début du récit semble neutre et décrit ce qu'il voit. Puis son ton devient interrogatif, pour indiquer sa perte de contrôle sur les événements. Sa tonalité dénote la naïveté : « *He couldn't understand that. He couldn't understand what they had won* » (DCD, 58). Il n'a pas honte d'affirmer son incompréhension. Il est perdu et cherche quelqu'un pour l'aider à comprendre. Dans le déroulement du récit, cette personne est son ex-concubine :

Yvonne. Toutefois, cette posture mentale témoigne du personnage qui s'élève ainsi au-dessus de la masse et s'érige en véritable intellectuel qui s'interroge et cherche à comprendre. Il devient intransigeant. Le satiriste se dévoile dans son attitude de naïf qui lui permet une critique atténuée. Son ton agressif donne l'impression d'être dirigée non pas contre les victimes de sa satire, mais contre lui, ce qui lui confère un caractère excentrique. Avec cette mise en scène, Fisheye se montre sous un jour favorable. Il incarne des valeurs sages et ainsi change favorablement la perception de son personnage par le lecteur.

Les figures doubles telles que l'ambiguïté et le paradoxe de cette satire révèlent l'art du *welto*. Dans la première partie du récit, Fisheye affirme que la compréhension n'est pas nécessaire pour saisir les discours du PNM. Toutefois, à la fin de son récit, il avoue ne pas comprendre la victoire du PNM. Ce décalage dans l'usage de la notion de compréhension agit à la manière du *welto* pour mieux construire la satire. Le *welto* s'installe aussi avec le personnage de Fisheye lui-même. Il est un outil, détourné. Fisheye commence par regretter la guerre des *steelbands* où ses compétences physiques étaient valorisées, puis il se retrouve dans un meeting du PNM dans sa quête de sa bien-aimée. L'élément déclencheur de la satire est causé par l'amertume du personnage. La satire est insérée au milieu du récit de Fisheye et de sa vie chaotique. Celle-ci passe presque inaperçue, puisque le début et la fin du récit se focalisent sur le *steelband*. Ainsi, Fisheye utilise des détours, à la manière du *welto*, pour son récit satirique. La satire ne se veut pas offensive, elle n'est pas une arme, un argumentaire critique dirigé à l'encontre du PNM. Elle est outil pour partager ses impressions et son opinion sur la politique avec des amis.

2.4. ADRESSE AU LECTEUR

Le troisième stratagème du satiriste du PNM se trouve dans l'adresse imaginaire. Dans la satire, le satiriste apostrophe souvent son lecteur. Ce procédé rhétorique pour rendre la narration plus vivante établit une relation narrateur-lecteur. Le narrateur conscient d'avoir un lectorat entre dans un jeu avec celui-ci. Le récit de Fisheye porte la marque d'une causerie anodine et donne l'impression d'une discussion entre amis. Fisheye ne s'attaque pas d'emblée à sa cible et installe un ton badin. Il cherche à entretenir une complicité avec son interlocuteur, en jouant sur l'implicite et sur l'affectivité. Il bâtit son récit sur le ton joyeux de la camaraderie. Ce type de rapport instauré avec le lecteur,

fondé sur la familiarité abolit la distance et érige un climat de confiance pour le lecteur. Or, le récit de Fisheye ne comporte pas d'adresses directes, il n'y a pas de traces d'un narrataire dans le roman. Cette posture entretient l'ambiguïté. L'équivoque des interrogations indirectes qui ne cherchent pas et n'amènent pas des réponses dans l'intra-diégétique oriente vers une adresse indirecte aux lecteurs : « *He couldn't understand that. He couldn't understand what they had won* » (DCD, 58). Elles résonnent comme des apostrophes aux lecteurs.

Fisheye se pose des questions et attend des réponses de son interlocuteur. Fisheye feint de s'interroger pour impliquer le lecteur. Son interlocuteur devient alors le lecteur. Celui-ci intervient dans l'espace extra-diégétique du roman. Ce type d'intervention, quoique indirecte, du narrataire extradiégétique, Genette le considère comme une transgression du récit, et le conceptualise en « *métalepse narrative*⁵⁵¹ ». Fisheye, le satiriste initie cette intrusion par son interrogation. La réponse passée sous silence, intrigue le lecteur et stimule son imagination. Cette posture narrative contribue à l'intimité avec le lecteur qui se glose par : « toi qui es mon ami, aide-moi à comprendre ». La stratégie de Fisheye vise à faire accepter au lecteur une certaine interprétation. Ainsi, le lecteur, destinataire du discours, s'interroge lui aussi sur « *what they had won* ». Le contexte oriente ostensiblement le lecteur vers une interprétation bien précise. La diatribe attise la curiosité du lecteur : « *But white people were still in the banks and in the businesses along Frederick Street. The radio still spoke with a British voice. He couldn't understand* » (DCD, 58). Elle insinue la réponse. Ainsi le lecteur pense avoir dressé ses propres conclusions. Il se démarque comme Fisheye, il dénigre ce nationalisme, et s'indigne. Le « *massa day is done*⁵⁵² » largement proclamé reste dans le domaine verbal et ne se matérialise pas.

Ainsi, le narrateur, comme l'auteur, se dédouane de toutes intentions diffamatoires. Le narrateur évite l'écueil d'une adresse directe, qui inscrirait d'emblée le récit dans une satire polémique. Il préfère jouer avec l'ambiguïté de l'adresse indirecte. Cette dernière donne au récit sa caractéristique de critique modérée et éclairée et non pas agressive et aveugle. Le personnage-satiriste ne produit pas une rhétorique de la critique de type

⁵⁵¹Genette G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.244 : « Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration [...]. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive [...]. [Par exemple] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans un univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement [...]. Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative* ».

⁵⁵² Le lecteur connaisseur du *Massa Day Done* d'Eric Williams comprend l'ironie.

discours argumentatif, mais opte pour un récit témoignage : 'je raconte mon vécu' et, pour sa défense, le lecteur peut l'entendre dire 'je ne critique ni ne stigmatise quiconque ou quoi que ce soit'. D'ailleurs, le récit évite le 'je' de la première personne, car il implique un témoin direct et trop émotionnellement impliqué. Alors que le récit à la troisième personne installe une distance avec le récit. Le narrateur ne rapporte que ce qu'on lui a rapporté.

L'adresse au narrataire installe le récit dans l'ambiguïté du Welto. Le personnage satiriste s'interroge et n'apporte aucune réponse à ses questions. Le lecteur cherche la réponse et la trouve facilement dans le suggéré. Le romancier évite les écueils de la publication. L'institution satirisée et clairement mentionnée n'est pas condamnée ouvertement, mais de manière sous-jacente dans un jeu de complicité avec le lecteur.

Conclusion

La satire de Fisheye se construit en subtilité et en complexité pour amener à voir les travers du nationalisme trinidadien véhiculé par le parti PNM. Son récit captivant, persuasif et fascinant se construit sur les figures d'insistance, les figures d'opposition, le rire de la polémique et la subtile adresse au lecteur. Le PNM, une institution politique incontournable à Trinidad, permet au romancier de plonger le lecteur dans le réel trinidadien. Fisheye, le *Badjohn* de Calvary Hill, assume la fonction de satiriste. Habilement, il emploie le pouvoir déstabilisateur de la satire. S'il s'attaque au parti, il ne dévoile pas ses intentions mais, à la manière du *stickfighter*, il utilise des stratagèmes. Fisheye ne tire pas de conclusion, il transmet un message implicite.

Le récit n'a pas de prétention sérieuse ou informative. Fisheye raconte le sensationnel de l'arrivée au pouvoir du parti nationaliste trinidadien, le PNM. Il ironise, déforme la réalité, et s'interroge. Il invite le lecteur à entrer dans son jeu. Il divertit, et cherche à être original par ses traits d'esprit. Si l'ambition première de la satire se fonde sur la dénonciation, l'attente du lecteur est déjouée avec le récit de Fisheye. Le lecteur doit faire évoluer sa propre vision du monde, en analysant et interprétant le texte avec les données mises sur son parcours de lecture. Fisheye montre l'incohérence du message présenté par le PNM, mais il ne formule pas d'avis. Quel est alors l'objectif de sa satire ?

À propos de l'ambiguïté du message satirique en prose chez Jonathan Swift, Mélissa Richard a suggéré que :

Le but n'est pas alors de réformer la politique, ou bien même de proposer des solutions idéales, mais il est avant tout de soulever des questions, de pousser le lecteur à se questionner sans forcément lui apporter de solution d'un idéal précis. (...) il cherche à montrer du doigt et à défier les attentes du lecteur. La satire n'est-elle donc pas avant tout qu'un moyen de remettre en question, d'amuser et de déstabiliser le lecteur ? ⁵⁵³

Les lignes ci-dessus pourraient décrire aussi l'art de Lovelace dans son recours au personnage satirique de Fisheye, qui relève de ce qui est appelé ici le *welto* littéraire. Fisheye s'impose en figure du *trickster* des contes antillais, par ses suggestions, ses ambiguïtés et ses dissimulations. Socialement défavorisé et pas instruit, il se montre en personnage clairvoyant. Quant au romancier, il s'amuse avec le genre, avec le lecteur et en même temps se préserve de toute condamnation hâtive. Il adopte la satire comme un outil pour un partage d'idées et d'opinions sur le fanatisme du nationalisme. De manière créative et constructive, il participe à la critique sociale et politique de la société trinitadienne tout en incluant le lecteur par la complicité du rire. Le personnage de Fisheye avec ses compétences de combattant de bâton assure la fonction de satiriste. Ce rôle ne nécessite pas une grande capacité intellectuelle, pour se rendre compte des excès et travers d'une société, et plus particulièrement du fanatisme et de l'aveuglement du nationalisme trinitadien. La désillusion de Fisheye – de plus en plus intense – se poursuit dans le roman. Si bien que le personnage conduira sa propre révolution.

Conclusion Chapitre II - Partie III

Pour mieux asseoir sa satire, le personnage de Fisheye commence par montrer le magnétisme du nationalisme trinitadien, sans glorifier le PNM. Par sa nouveauté et par ses discours convaincants, par sa capacité à fédérer, mais surtout par son idéologie anti-colonial et la promesse de changement, ce parti attire la population. Il joue sur l'affect de son auditoire et décuple ses capacités (physiques). Les figures d'insistance – exagérations, hyperboles, accumulations – et les figures de dissemblance construisent un récit enthousiaste et passionné qui transporte le lecteur dans le réel trinitadien, par la référence toponymique à Woodford Square et à un parti politique populaire de Trinidad, sans toutefois que les noms de personnages historiques soient mentionnés.

Fisheye entraîne le lecteur dans son jeu et le conditionne à sa guise. La chute de la satire surprend le lecteur. L'exaltation évoquée en première partie contient une visée satirique.

⁵⁵³Mélissa Richard, "L'ambiguïté du message satirique en prose chez Jonathan Swift", dans *L'Atelier des Savoirs*, 18 juillet 2018. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02326758/document>

Le personnage Fisheye s'installe en observateur distant des activités publiques du PNM. De sa position, il est capable de voir les dissonances du PNM : leurs discours ne se réalisent pas. Et Fisheye devient satiriste. Le personnage suggère, évoque, mais ne dit pas clairement. Il admet que son discours le dépasse et s'interroge. Le personnage, le narrateur et le romancier se dédouanent de condamnation pour diffamation puisque le questionnement n'amène pas de réponse dans le récit. Toutefois, cette interrogation est une adresse déguisée au lecteur qui, piégé par le jeu de la satire, apporte une réponse en dehors du roman.

Le but de la satire de Fisheye se dévoile comme objet de conscientisation. Le romancier cherche à éveiller les consciences. La cible satirisée est l'inaction et l'inefficacité d'un parti politique, novateur et populaire. Si le romancier discrédite le nationalisme politique, par contre il voue au nationalisme culturel trinidadien une grande considération pour la valorisation des pratiques culturelles de Trinidad et pour la possibilité de réalisation de soi qu'il offre. Le satiriste met en garde contre les promesses et l'inaction des politiques. Par le rire, l'humour et l'ironie, il entreprend sa critique en douceur de l'institution politique, le PNM, organe du nationalisme trinidadien.

Le romancier emploie les ressources subtiles du welto. L'artiste du welto cherche à surprendre son public en l'entraînant dans son jeu. Ici, dans le chapitre consacré à Fisheye, la satire intervient de manière inattendue, elle ne s'énonce pas d'emblée. Elle s'insère dans l'histoire tourmentée de Fisheye. Cette partie satirique du récit fonctionne sous forme de détour, juste une promenade dans le parc de Woodford. Elle est divertissement et moment amical au milieu de la vie morose de Fisheye. Le côté atténué de la critique et l'adresse au lecteur – elle aussi détournée – participent aussi de la dimension ludique de cette satire sous forme de welto. Le romancier s'amuse avec le genre et amuse aussi le lecteur. Cette satire, même si elle dénonce – de façon modérée – est plutôt un exercice de style. Si dans cette partie, le PNM en tant que parti politique nationaliste est l'objet de satire, qu'en est-il de son guide, le célèbre Eric Williams ?

Chapitre III. Caricature du PM, figure réelle, figure imaginée

1. Idéologie du nationalisme trinitadien pour forger la nation de Trinidad et Tobago

Introduction

À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, les vainqueurs affirment fièrement la victoire des valeurs humanistes sur l'obscurantisme. Les hommes des pays colonisés ayant participé à cette victoire, et qui avaient intégré ces valeurs pendant leur scolarité à l'école coloniale, adoptent une posture de plus en plus revendicative. L'inadéquation des traitements entre les hommes favorise l'expression d'un ressentiment manifeste. Les valeurs égalitaires pour tous, prônées par les Occidentaux, s'appliquent difficilement aux colonisés. L'Inde gagne son indépendance dès 1947. Dans leurs autres colonies, les Britanniques mettent en place des instances plus démocratiques. Le droit de vote universel s'applique à Trinidad dès 1946. Une assemblée démocratique avec des représentants locaux y est mise en place, et voit l'élection d'Albert Gomes à la tête de cette assemblée, en tant que *Chief Minister* en 1950, alors que le Gouverneur continue à superviser les intérêts britanniques. Eric Williams arrive à la tête de l'assemblée en 1956. À l'échelle régionale, la Fédération des West Indies, voulue par les Britanniques, ne parvient pas à maintenir unies les dix îles dans un projet commun de gouvernance. Les demandes d'indépendance s'expriment de manière de plus en plus pressante. Les voix continuent à s'élever pour plus de pouvoir décisionnel local. À Trinidad, Eric Williams incarne cette voix. Il porte l'idéologie nationaliste. Ce nationalisme trinitadien s'appuie d'abord sur une posture anti-coloniale :

To Williams, colonialism was the source of the ills in the Caribbean, and the language he used befitted the enormity of the crime. He had proclaimed an end to "Massa Day" and enjoined Massa's victims to command their future, embrace a new definition of themselves, and act accordingly.⁵⁵⁴

⁵⁵⁴Colin A. Palmer, *Eric Williams & the making of the modern Caribbean*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2006, p.305.

La dénonciation de la colonisation, de l'esclavage, de l'engagement, de l'impérialisme et de leurs méfaits constitue l'essence même de ce discours nationaliste. Ce nationalisme, comme tout nationalisme procède à un retour sur le passé pour trouver le fondement de son idéologie. Il passe d'abord par une réappropriation de l'histoire par les milieux intellectuels. Histoire qu'il faut faire connaître au peuple pour bâtir une conscience communautaire et donc une nation. Ce nationalisme, dans ses débuts, se ligue contre l'opresseur et réclame son indépendance pour plus d'égalité et de justice entre les citoyens par l'exercice de droits démocratique. Cette capacité novatrice du nationalisme trinidadien a suscité de l'intérêt et une très forte adhésion du peuple. Cette rhétorique anticoloniale passionnée séduit non seulement les Trinidiens, mais aussi une grande partie des Caribéens. Eric Williams, homme à la volonté d'acier et intransigeant, bataille pour son idéologie nationaliste face à ses adversaires, en particulier les grandes nations⁵⁵⁵.

Ce grand personnage par son charisme demeure dans la mémoire des Trinidiens. Earl Lovelace cherche à rendre le réel trinidadien et ne pouvait manquer d'introduire cette personnalité dans ses romans, incarné par le personnage fictif du *PM (Prime Minister)*. Dans les romans, *Salt* et *Is Just a Movie*, le PM et son parti, le PN (Parti National), portent l'idéologie nationaliste. Cette idéologie se révèle lors des introspections du PM. D'autres acteurs politiques participent aussi au nationalisme de Trinidad sur d'autres considérations que le PM. Dans les romans, deux périodes se confondent et se juxtaposent. La première témoigne de l'accès à l'autonomie avec des *Chief Ministers* comme tête de l'exécutif, la seconde concerne la période de l'indépendance et post-indépendance avec un PM aux responsabilités de l'état de Trinidad et Tobago.

⁵⁵⁵Le 22 avril 1960, Eric marche à la tête de milliers de Trinidiens pour réclamer la restitution de Chaguaramas, base militaire cédée par les Britanniques aux Américains en 1941, aux cris de: "*Uncle Sam, We Want Back We Land.*" Il en obtient la rétrocession avec des dommages et intérêts. Ce même jour, il proclame l'indépendance de Trinidad et Tobago. Patrick Solomon, bras droit de Williams, ce jour-là, donna un discours mémorable: "*We demand an independent Federation. / We demand full internal self-government for Trinidad and Tobago. We demand the revision of the 1941 agreement between the United Kingdom and the United States of America in a conference in which Trinidad and Tobago enjoys direct, separate, equal and independent representation. / We demand the return of Chaguaramas and other leased areas ceded without our consent and against our will. / We demand the right, the inalienable and imprescriptible right to decide our own destiny. / Long live the independence of the West Indies!*" (Colin A. Palmer, *Eric Williams & the making of the modern Caribbean*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2006, p.77).

Avec l'Empire britannique, Eric Williams a traité d'égal à égal de manière intransigente et avec pugnacité pour l'indépendance de Trinidad et Tobago, surtout à propos du 'golden handshake': « *Nothing in Britain's experience with these territories had prepared it for Williams's rejection of the gift and the lengthy and bitter row that ensued. (...) Williams was convinced that Britain should provide a generous golden handshake to his country since it had not been a major beneficiary of aid in the years prior to independence* », (Ibid, pp.138-9).

Le traitement du nationalisme trinitadien ne s'affiche pas comme thématique première dans les romans. Notre étude s'attellera à porter une réponse aux questionnements suivants : peut-on dégager une idéologie nationaliste propre à Trinidad à partir des romans ? Quelle est la dimension du nationalisme trinitadien représentée par le personnage du PM ? Notre approche de cette idéologie du nationalisme de Trinidad s'articule autour de thématiques. Elles constituent chacune une partie. La première concerne la rhétorique nationaliste anticoloniale du PM, la deuxième aborde les Universités de Woodford Square et la démocratie à Trinidad, la troisième se concentre sur l'aspect culturel et l'engagement idéologique des artistes. L'étude de cette idéologie se termine par la vision du nationalisme régional.

1.1. LA RHETORIQUE ANTI-COLONIALE, FERMENT DU NATIONALISME TRINIDADIEN

C'est l'intelligentsia qui forge l'idéologie nationaliste: "*The same social group, the native intelligentsia, (...) which is made up, basically, of professionals, teachers, lawyers and administrators, will develop and propagate all the more willingly the nationalist message*"⁵⁵⁶. Le sentiment de supériorité du colonisateur contribue à façonner l'idéologie nationaliste à Trinidad. L'exclusion des colonisés des strates supérieures et des instances de décision des domaines économiques, sociaux et politiques crée du ressentiment et le besoin de gouvernance sur place et d'indépendance. Cette aspiration à plus de pouvoir localement par les locaux eux-mêmes favorise l'essor du nationalisme. Ce nationalisme donne certes la primauté au territoire⁵⁵⁷, mais vise avant tout la fin de l'oppression, de l'aliénation culturelle et économique par l'indépendance: "*In the world of 1960 colonialism had no place. The political oppression, economic exploitation, social degradation, cultural inferiority which it brings in its train have been universally repudiated,*"⁵⁵⁸, soutient un disciple d'Eric Williams. Le PM, doublure fictionnelle d'Eric Williams, se calque sur cette posture: "*what they called his anti-colonial rhetoric (...) his vocabulary divisive words like oppression and resistance and injustice and reparation and poverty*" (IJM, 267).

Eric Williams appartient à l'intelligentsia de son pays. Docteur en histoire, il publie sa

⁵⁵⁶ Jaffrelot Christophe, "For a Theory of Nationalism", *Questions de recherche / Research Questions*, Centre d'études et de recherches internationales (CERI-Sciences Po/CNRS), June 1, 2003, p.33.

⁵⁵⁷ La grande majorité des pays de la Caraïbe sont des îles et donc le tracé des frontières est naturellement acquis. Trinidad et Tobago, deux îles, forment une république.

⁵⁵⁸ Colin A. Palmer, *Eric Williams & the making of the modern Caribbean*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2006, p.77.

thèse sous le titre *Capitalism and Slavery* et est sollicité mondialement pour son expertise. Pendant ses études et son séjour en Grande-Bretagne, il acquiert un sentiment d'appartenance à une communauté clairement définie et éloignée des préoccupations de la métropole coloniale. Conscient des injustices passées et actuelles, il dénonce l'impact du colonialisme sur Trinidad et les sociétés caribéennes, d'une manière générale. Il proclame « *Massa day done* » (*Salt*, 115), et met tout en œuvre pour construire la nation en instillant un sentiment d'appartenance à une identité unique :

There can be no Mother India, for those whose ancestors came from India...there can be no Mother Africa, for those of African origin. There can be no Mother England and no dual loyalties...There can be no Mother China, even if one could agree as to which China is the Mother; and there can be no Mother Syria and no Mother Lebanon. A nation, like an individual, can have only one Mother. The only Mother we recognize is Mother Trinidad and Tobago, and Mother cannot discriminate between her children."⁵⁵⁹

Dans ce discours, Williams propose un nouveau monde avec un nouvel ancrage dans la terre trinitadienne pour bâtir une unité nationale, en faisant écho à l'image biblique des jeunes fiancés quittant le domicile de leurs parents pour construire un nouveau foyer⁵⁶⁰. Ainsi, son nationalisme forge des slogans métaphoriques avec une forte résonance dans le quotidien des Trinidiens : « callaloo nation », « rainbow country », « all o' we one ». Il imprime dans le peuple l'image d'unité dans la diversité.

Il propose un modèle de république démocratique. Les citoyens trinitadiens élisent leurs représentants dans les différentes institutions. Le choix des nationalistes trinitadiens se porte sur une démocratie parlementaire bicamérale. À la tête de la République de Trinidad and Tobago se trouve un président élu par les grands électeurs (députés et sénateurs). Il nomme le Premier ministre. Le rôle honorifique du Président le relègue dans des activités de figuration. Tout le pouvoir exécutif – économique, social, culturel, politique interne et externe – repose sur la personne du Premier ministre. Ce pouvoir peut être contre-balancé par le parlement, s'il ne possède pas une large majorité pour gouverner. Le romancier n'évoque pas le fonctionnement des institutions de la République de Trinidad and Tobago, mais met en exergue le fonctionnement démocratique par les élections.

D'une manière générale, les dirigeants en quête d'indépendance de leur pays à la sortie

⁵⁵⁹ Eric Williams, *History of the People of Trinidad & Tobago*, Andre Deutsch, 1962, p.279.

⁵⁶⁰ Genèse 2, 24 : « C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère, et s'attachera à sa femme, et ils deviendront une seule chair ».

de la Seconde Guerre mondiale s'orientent plus vers un modèle marxiste socialiste qui, par son rejet des inégalités sociales, économiques et politiques, convient à un peuple d'opprimés, comme celui des colonisés. Ils décrivent le système capitaliste initiateur de la colonisation et de l'impérialisme européen pour ses conséquences négatives incommensurables. La thèse d'Eric Williams l'inscrit dans cette mouvance socialiste. *Capitalism and Slavery* explique ainsi comment l'esclavage a soutenu la révolution industrielle britannique.

L'émergence du nationalisme s'accompagne d'un processus d'historicisation⁵⁶¹. Pour les intellectuels il s'agit d'abord de se réapproprier leur histoire dont le pouvoir dominant a tu l'atrocité, puis d'inculquer l'estime de soi au peuple par la connaissance de cette histoire. Le personnage de Miss Myrtle illustre ce paradigme du nationalisme trinidadien, dans le roman *Salt*. Habitée des meetings politiques (comme ceux du syndicaliste Butler), elle est transportée dans un autre univers avec le PN et son leader :

I hear Butler talk. And Butler could talk. I hear Gomes, Solomon, Bhadase, Bryan, all of them. But, Love, when this man talk, my hair rise on my head and little bumps start crawling all over my skin... Look at my hands now and I only remembering. Look how my pores raising. Twenty years later. Look!' showing him her hands. (...)

This was a different thing. The National Party was like a school, a university that come to give us our history. They had a projector and they unfolded a screen. And on the screen they put up a map of the world and a map of time. They showed Europe where the ships set out from Bristol and Liverpool, from Nantes, from Lisbon. They show Africa and the coast of Guinea where the ships arrive to collect the people they capture and put in chains. They show The West Indies, Barbados and Jamaica where they land the cargo of these captive people and collect the cargo of sugar and cotton and spices to take back to Europe for sale. They show us the plantation and the mansions of the Whitepeople and the barracks Blackpeople live in. They showed us the ships that come back with another load of saltfish and salt pork and smoke herring and tasso and salt: with khaki and cotton cloth and cork hats and hoes and cutlass and soft candle and rope. (*Salt*, 151-2)

Miss Myrtle dans ce passage évoque les prédécesseurs du PM. Les deux premiers marquent leur pays. Butler⁵⁶² est avant tout un éminent syndicaliste qui se lance en politique aux côtés de Cipriani, puis crée son parti sans grande assise électorale. Gomes, accusé d'être le faire valoir des Britanniques, sera évincé des affaires par la large

⁵⁶¹ C.L.R James participe aussi à cet effort d'acquisition de l'histoire en publiant *The Black Jacobins*. Ce livre traite de la Révolution Haïtienne et de son leader Toussaint L'ouverture. Haïti première nation noire, dès 1804, sa révolution fascine les historiens en quête de paradigme valorisant des Afro-descendants. La quête de héros national permet de mettre à l'honneur des héros de la période esclavagiste, comme Daaga. Il fut mis en esclavage après la traite. Esclave libre, il fut enrôlé dans le régiment des West-Indies. En 1837, il fomenta une mutinerie à la caserne de Saint-Joseph. Il mourut lors de l'assaut.

⁵⁶² Butler a créé son propre parti en 1950, communément appelé *Butler Party*.

victoire électorale du PNM en 1956. Fisheye narre cet épisode de manière satirique dans *The Dragon can't Dance*. Miss Myrtle assiste, quant à elle, à une démonstration de force de l'idéologie nationaliste trinitadienne, orchestrée par le PM et son parti, pour éduquer le peuple.

1.2. LES UNIVERSITES POPULAIRES DE WOODFORD SQUARE : CONSCIENTISER ET EDUQUER LE PEUPLE

Apprendre au peuple son histoire constitue un socle essentiel du nationalisme trinitadien, le moyen direct pour véhiculer l'idéologie nationaliste trinitadienne dans la population. Historiquement, ces enseignements dispensés à Port of Spain par Eric Williams sont nommés 'Woodford Square Universities'. Le pendant rural a existé puisque Eric Williams parcourt le pays surtout lors des élections. Il entreprend un processus de décolonisation par l'éducation du peuple à son histoire. Le travail réalisé rend l'histoire abordable et compréhensive pour le quidam trinitadien. Ce moment historique a marqué les esprits et le romancier le restitue avec le personnage de Miss Myrtle. Elle assiste à l'une des illustres universités du PM. Le romancier insiste sur l'émotion intense du personnage lors de sa rencontre avec son histoire et le PM (qu'elle ne nomme pas) : « *my hair rise on my head and little bumps start crawling all over my skin... Look at my hands now and I only remembering. Look how my pores raising. Twenty years later. Look!*' showing him her hands » (Salt, 151). Elle est subjuguée par cette rencontre. Elle fait connaissance avec son histoire : l'histoire du commerce triangulaire, de l'esclavage, du système plantationnaire et de la dépendance commerciale à l'Europe. Cependant, l'histoire racontée par les nationalistes du PN ne s'arrête pas à l'île de Trinidad. Elle s'inscrit dans une histoire globale de l'impérialisme et des mouvements de lutte, de révoltes des peuples pour leur liberté. Le personnage est bouleversé face à la souffrance et à l'injustice de son histoire : « *She felt her body tremble at the stories of the tortures, of the whips, of the chains and this great sorrow for the island, for people, for the world and a shame. She hear dogs howling. She hear grieving parrots rise up as one fleet, cawing and squealing* » (Salt, 154). Même les animaux ressentent ce moment d'extrême émotion. En dépit de son grand bouleversement, elle est très enthousiasmée par ce contact avec le nationalisme trinitadien qui lui apporte un idéal : « *(l)'enthousiasme se rapporte toujours à ce qui est*

idéal»⁵⁶³. Ce nationalisme joue sur l'affect, en créant l'émotion et en montrant au peuple sa douloureuse histoire pour susciter son adhésion aux idéaux nationalistes qui empêchera la reproduction de ces injustices.

Ce nationalisme éducatif repose sur l'adhésion du peuple. Ces moments renforcent le sentiment de faire peuple et de former une communauté. La conscience d'appartenir à une nation est l'une des bases essentielles du nationalisme, et le nationalisme trinidadien ne déroge pas à ce principe. Le travail de « *conscience collective* »,⁵⁶⁴ comme le nomme Gellner, entrepris par le PN(M) propose une nouvelle vision de soi par la fin de la domination, de l'oppression et par la promesse de prendre en main son destin. Si bien que quand quelqu'un veut remettre en cause le bien-fondé de cet enseignement en prétextant l'incitation à la violence, les autres participants peuvent répondre en toute simplicité, humilité et avec calme :

'What is all this? What they bring up all this for?' Miss Norma who was working, ironing and servating for Carabon ask. 'What they bringing up all these things for now? They want people to commit murder? They want us to fight?'
'They want us to know.'
'They giving us power.'
'They making us wise.'
'They making us remember in order for us to forget.'
'They purging us out.' (*Salt*, 154)

La réponse poétique à voix multiple établit cette voix du peuple convaincu qui adhère complètement aux enjeux de ces universités. Dorénavant, il acquiert la fierté et la sagesse des gens qui possèdent un savoir. Cependant, la distance demeure avec cette intelligentsia dénotée par 'they'. Du point de vue linguistique, la position de 'they' : sujet et 'us' : objet, renforce la position d'acteur de ces nationalistes. Leurs discours agissent sur le peuple pour leur donner l'espoir d'un monde meilleur. Cette disposition permet d'objectiver le discours nationaliste qui se manifeste dans et par le peuple. Le pronom objet 'us' concrétise la construction de la nation trinidadienne. Ce 'they' n'oriente pas vers un conflit de classe, dans le sens marxiste du terme. La classe des intellectuels, considérée comme la classe moyenne noire⁵⁶⁵, conceptrice de ce nationalisme, a besoin de l'adhésion du peuple, particulièrement du sous-prolétariat.

⁵⁶³ Lantz Pierre, « Peuple et démocratie », *L'Homme & la Société*, vol. 185-186, no. 3-4, 2012, pp. 249-261. Emmanuel Kant est cité p.253.

⁵⁶⁴ Ernest Gellner, *Nations et nationalisme*, Payot, 1983, ch. 4, p. 88.

⁵⁶⁵ Le plus souvent, les intellectuels proviennent du peuple qui, grâce à la faculté d'ascension sociale de l'école accèdent à une classe plus élevée. Par filiation ou altruisme, ils veulent améliorer le sort de leur ancien milieu.

Plus nombreux, il offre une base solide à cette idéologie. Il se reconnaît aisément dans le rôle de victime.

Miss Myrtle, la focalisatrice du passage, approfondit le raisonnement par une interrogation sur soi. Comme pour se détacher de cette foule d'anonymes et affirmer son soi enfin retrouvé, elle s'interroge. Ses questions rhétoriques : '*Where am I?*' Myrtle asked herself. '*Where is myself?*' (Salt, 154), ne cherchent pas réellement de réponses. Elle les a déjà trouvées dans ces discours qui lui apportent l'estime de soi et asserte son individualité. Ainsi, le nationalisme procure la base de l'estime soi, aussi bien individuelle que collective :

Cultural homogenization thus generates a new, national consciousness that Gellner calls 'nationalism'. For him, '[n]ationalism is not the awakening of an old, latent, dormant, force though that is how it does indeed present itself. It is in reality the consequence of a new form of social organization It uses some of the pre-existent cultures.⁵⁶⁶

La nouvelle conscience nationale forgée par ce nationalisme a pour objectif principal le rassemblement du peuple pour construire une nation. Ernest Renan avait proposé un vibrant plaidoyer de la nation :

Une nation est une âme, un principe spirituel. (...) L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. L'une est la possession en commun d'un riche legs de souvenirs ; l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis. (...) La nation, comme l'individu, est l'aboutissant d'un long passé d'efforts, de sacrifices et de dévouements.⁵⁶⁷

Ce discours de 1882 influence grandement les nationalistes comme Eric Williams qui cherchent à bâtir un vivre ensemble pour construire la nation trinitadienne.

1.3. BATIR L'UNITE PAR L'APPROPRIATION DE LA CULTURE ET DU TERRITOIRE ET PAR LA CONTRIBUTION DES ARTISTES A L'IDEOLOGIE NATIONALISTE

Conscient des diverses communautés présentes dans l'île, Eric Williams appelle constamment à l'unité de la nation et exhorte au rejet de l'ethnicité :

⁵⁶⁶ Jaffrelot Christophe, "For a Theory of Nationalism", Questions de recherche / Research Questions, Centre d'études et de recherches internationales (CERI-Sciences Po/CNRS), June 1, 2003, p.14.

⁵⁶⁷ Ernest Renan, Qu'est-ce qu'une nation ?, http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/Renan_-_Qu_est-ce_qu_une_Nation.pdf

Together, the various groups in Trinidad and Tobago have suffered, together they have aspired, together they have achieved. Only together can they succeed. And only together can they build a society, can they build a nation, can they build a homeland. (...) The only Mother we recognize is Mother Trinidad and Tobago, and Mother cannot discriminate between her children⁵⁶⁸

Pour mettre en adéquation son idéologie avec sa représentation politique, le PNM se présente à ses premières élections (1956) avec des candidats de diverses origines ethniques. La devise du pays vise cette unité : *'Together we aspire, Together we achieve'*⁵⁶⁹ La répétition de 'together' : ensemble renforce la nécessaire unité du pays. Les autres emblèmes nationaux contribuent à cette idée de nation unitaire. Le blason participe de cette unité par l'appropriation de la faune. L'ibis rouge est originaire de Trinidad et le cocrico de Tobago. Le drapeau⁵⁷⁰ par ses couleurs entend représenter le peuple dans sa diversité et ses valeurs (rouge : courage, blanc : pureté, noir : force).

Pour construire cette unité, le nationalisme trinidadien développe aussi un nationalisme culturel. Il choisit des symboles culturels rassembleurs pour bâtir un peuple homogène, uni autour de valeurs partagées comme le steelband, le calypso et le carnaval, symboles d'accomplissement et de résistance à l'oppression coloniale. Ces trois éléments forment la trilogie culturelle de Trinidad⁵⁷¹. Cette appropriation a aussi pour objectif de contrecarrer l'idée des Caribéens sans culture et sans histoire. La défense et la promotion de valeurs culturelles endogènes fondent aussi les bases du nationalisme d'Eric Williams. En agissant ainsi, il dément le postulat de Ernest Gellner : « *Le nationalisme consiste essentiellement à imposer, globalement à la société, une haute culture là où la population, dans sa majorité, voire sa totalité, vivait dans des cultures inférieures*⁵⁷² ». La culture du bas peuple urbain devient la culture officielle de Trinidad. Toujours dans le but de valoriser ce peuple son langage est réapproprié : « Massa day done ». À cette expression manque son auxiliaire, dont la suppression est courante en créole trinidadien. Le PM, l'intellectuel avec une maîtrise de l'anglais soutenu, emploie la langue vernaculaire du peuple. Le PM se rapproche ainsi du peuple. Ce parler investit les médias. Earl Lovelace, lui-même romancier de l'authenticité trinidadienne, utilise le créole anglais dans ses romans.

⁵⁶⁸ Eric Williams, *History of the People of Trinidad & Tobago*, Andre Deutsch, 1962, p. 279.

⁵⁶⁹ Voir le blason de Trinidad and Tobago, en annexe 8.

⁵⁷⁰ Voir annexe 8

⁵⁷¹ Cette trilogie fait l'objet d'une étude en première partie de cette thèse.

Les autres ethnies dénoncent ces emblèmes, car trop culturellement marqués. Ils montrent l'ascendant des Afro-trinidadien sur le pouvoir.

⁵⁷² Ernest Gellner, *Nations et nationalisme*, Payot, 1983, p.88.

Dans les romans *Salt* et *Is Just a Movie*, d'autres aspects de l'idéologie nationaliste trinitadienne sont représentés par d'autres protagonistes. Le PM ne les endosse pas. Un autre personnage reproduit certaines caractéristiques de la personnalité et/ou des actions d'Eric Williams. Le personnage d'Alford George prend comme slogan pour sa campagne électorale « *Seeing ourselves afresh* », qui vise à insuffler une nouvelle vision de soi plus apaisée, libérée du ressentiment de la posture anti-coloniale. La carte de l'île imprimée au verso de sa profession de foi précise les centres d'intérêt et vise une appropriation du pays par tout un chacun. Une fois élu, il promeut activement les arts locaux et particulièrement la trilogie culturelle.

Un autre parti politique fictif dans *a Movie* porte le retour aux sources identitaires. Il met plus en exergue un nationalisme à base rurale. The Hard Wuck⁵⁷³ Party fait son entrée à Cascadu et recrute Sonnyboy. Des intellectuels de renom dirigent le parti, dont John de John, le romancier de Matura, souligne le narrateur. Ils se proposent d'avoir une meilleure connaissance de la faune et de la flore du pays :

‘We need to look around us with our own eyes, to take our inventory of the place, of what use we can make of things, how we can use things different to the way they have been used before. Knowledge and imagination. We need to know the names of the birds that fly around us, the plants, the weeds’ (*IJM*, 141).

Eux aussi cherchent à éduquer le peuple et à promouvoir l'estime de soi par l'acceptation de soi : « *to accept yourself just as you are* » (*IJM*, 143). Ils entreprennent un travail de réappropriation par le langage, eux aussi, en réintroduisant le parler local dans la sphère du quotidien. Sonnyboy avec ce parti impulse une véritable dynamique culturelle à Cascadu. Il se réapproprie le *stickfighting* pour en faire une activité sportive. Il organise de randonnées hebdomadaires. Les habitants de Cascadu et au-delà adhèrent aux activités proposées par Sonnyboy, sans pour autant adhérer au Hard Wuck Party. La plupart restent des inconditionnels du PN, comme Aunt Magenta.

Ce retour aux sources de l'intelligentsia – Alford George et les dirigeants du Hard Wuck – ne s'appuie pas sur le traditionalisme afin de perpétuer et conserver en l'état des traditions, mais vise plus une réappropriation pour une affirmation de soi, une démonstration de : « *how to be 'modern' without being 'western'; how to change*

⁵⁷³ La graphie de ce mot semble de nature phonétique et veut sans doute distinguer la prononciation populaire de « work » de celle du mot en anglais standard avec une voyelle longue.

*rapidly without losing a sense of continuity and cultural 'wholeness'»*⁵⁷⁴. Le challenge des habitants des îles de la Caraïbe consiste en une dialectique continue, d'abord anti-coloniale pour combattre le colonialisme et ses méfaits, puis anti-globalisation pour une démarcation identitaire par l'affirmation de soi. Il vise à apporter sa contribution au monde en s'appuyant sur son territoire.

Les artistes eux aussi participent de cette idéologie nationaliste. Les mouvements nationalistes invitent les artistes à véhiculer leurs idéologies. Les *calypsonians*, artistes engagés, revendiquant leur liberté d'expression, s'expriment sur la colonisation et la condition des noirs. Earl Lovelace lui-même publie son premier roman suite à sa participation à un concours organisé par le gouvernement de Trinidad.

Dans le roman *Salt*, Alford assis dans le bureau du PM, scrute une fresque murale :

On another wall, the mural commissioned by the government at the time of Independence, to give our citizens a sense of themselves, the various races and cultures and diverse traditions out of which we are springing, done by an artist selected as a result of a Caribbean-wide contest, the winner a West Indian living then in London, who had done a mural for Jamaica for its Independence, and who would later do ones for Barbados, for Antigua, for St Lucia when their turn came, each one similarly titled, New Day in Jamaica; New Horizons in Trinidad; New Dawn in Barbados, (125-6)

La description s'étale, détaille et passe en revue les différents éléments du tableau sans préciser d'angle de vue. Les yeux du focalisateur, orientés par son activité mentale, s'attellent à rendre un panorama historique : les trois navires de Christophe Colomb avec des esclaves crucifiés, des Amérindiens accueillant pacifiquement le navigateur, une croix géante et lourde, des conquérants espagnols, puis anglais, des esclaves africains dansant, des femmes de colons britanniques et des femmes esclaves, Toussaint L'Ouverture commandant une armée d'insurgés, les différentes ethnies présentes dans l'île, et quatre enfants – un blanc, un indien, un noir et un chinois pour symboliser l'avenir du pays. La peinture revient sur le motif de la construction historique du pays, sur la condition pénible des africains – esclaves et crucifiés – mais en lutte pour leur libération.

Cette description, par ses inserts de commentaires incisifs, trahit un humour satirique : *« the rebel leader, arms outstretched like a Carnival sailor doing a movement of the King Sailor dance, dying heroically for Freedom », « planting a gigantic cross that will*

⁵⁷⁴ Fallers cité par Jaffrelot Christophe, "For a Theory of Nationalism", *Questions de recherche / Research Questions*, Centre d'études et de recherches internationales (CERI-Sciences Po/CNRS), June 1, 2003, p.44.

surely weigh down and drown the small island”, “*sleek like a pigeon and alert as a hawk*” (Salt, 125). L’insistance sur le curriculum vitae du peintre, participe aussi à la satire. De plus, cette fresque se multiplie dans les pays de la Caraïbe avec un simple changement de nomination. Ces exagérations amplifient la satire de l’œuvre artistique qui se donne pour universelle par la multiplicité, mais se moque surtout du manque d’imagination de l’artiste.

L’unité de la nation trinitadienne se bâtit ensemble autour de valeurs culturelles endogènes. D’autres acteurs des romans tentent de proposer d’autres appropriations pour faire peuple, telles que la langue, la faune et la flore. La description satirique de la fresque du bureau du PM dénote aussi une réappropriation du nationalisme par les artistes.

1.4. CONSTRUIRE LE NATIONALISME REGIONAL

Eric Williams développe un nationalisme régional en profitant des bases de la Fédération des West Indies. Dans un mouvement de décolonisation engagé dans ses colonies, dans l’après-guerre mondiale, l’Empire britannique propose une fédération de certaines de ses colonies de la Caraïbe, soit dix îles. La Fédération créée en 1958 comprend les territoires d’Antigua and Barbuda, Barbados, Dominica, Grenada, Jamaica, Montserrat, St Kitts-Nevis-Anguilla, Saint Lucia, St Vincent, et Trinidad et Tobago. La Jamaïque, colonie prospère, ne veut pas supporter financièrement les petites îles. Elle se retire de la Fédération après un référendum. E. Williams conclut en ironisant : « *one from ten leaves nought* »⁵⁷⁵ (dix moins un = 0). En janvier 1962, la Fédération des West Indies est dissoute. Cependant, E Williams, conscient de la nécessité de travailler ensemble, tient à entretenir le lien de la coopération régionale déjà entamée, bien que la Jamaïque et Trinidad obtiennent leur indépendance en août 1962 :

In announcing its intention to withdraw from the Federation, the Government of Trinidad and Tobago proposed the creation of a Caribbean Community, consisting not only of the 10 members of the Federation, but also of the three Guianas and all the islands of the Caribbean Sea – both independent and non-independent.⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ <https://caricom.org/the-west-indies-federation/>

⁵⁷⁶ <https://caricom.org/history-of-the-caribbean-community/>

Le nationalisme régional bâtit la coopération régionale et se nourrit idéologiquement du combat contre le colonialisme et ses effets. Sur le plan culturel, il valorise les valeurs culturelles de la Caraïbe dont le carnaval avec pour modèle celui de Trinidad. Il encourage les échanges culturels. Il rassemble les pays pour exposer leurs performances culturelles⁵⁷⁷ et sportives au Carifesta. La prise en considération des spécificités (économiques, sociales et naturelles) de la région devient une priorité ainsi que la collaboration régionale.⁵⁷⁸

Le roman *Is Just a Movie* retranscrit cette réalité du nationalisme trinidadien qui se répand au-delà de ses frontières. Dans l'agenda du PM le narrateur relève : « *invite the Prime Ministers of the region to talks on Regional Integration* » (IJM, 266). Le narrateur ne peut s'empêcher de commenter ce fait comme une diversion pour fuir les problèmes internes, ajoutant ainsi une note satirique au passage. Ces rencontres dans la réalité débouchent sur la création du Caricom en août 1973. La vision Pan-Caribéenne d'Eric Williams, portée par le personnage du PM, est dépeinte comme de la mégalomanie par le narrateur : « *there would be full and unqualified democracy and a West Indian nation from Cuba to Guyana with a West Indian university, and he would be the one to blend together the different strands of what was his nation* » (IJM, 229). Cette folie des grandeurs, en dépit de ses bonnes intentions pour la construction de la coopération caribéenne, participe ainsi à la caricature du PM.

Conclusion idéologie

Les intellectuels trinidadiens, formés à l'école coloniale de l'Empire britannique et ayant étudié les valeurs humanistes européennes, victimes de discrimination dans leur quotidien et en quête de plus de reconnaissance, adoptent une posture anti-coloniale de dénonciation de ce système colonial et de ses méfaits. Ce nationalisme développe son idéologie d'abord par une rhétorique anti-coloniale en se réappropriant l'histoire. Eric Williams et ses partisans du PNM portent cette idéologie nationaliste. Le PM a réclamé et obtenu l'indépendance des îles de Trinidad et Tobago. Les pouvoirs démocratiques de la République de Trinidad et Tobago se met en place et repose sur un pouvoir exécutif

⁵⁷⁷ Lors de l'inauguration de la Fédération des West-Indies un grand spectacle avec les apports culturels de chaque île est donné. Carifesta reprend l'idée de ces performances et d'échanges culturels de la Caraïbe. D'autres événements, tel que la rencontre des artistes et écrivains de la Caraïbe en 1970 au Guyana, contribuent à la création de ce festival artistique dont le premier se tient au Suriname en 1972.

⁵⁷⁸ Entraïdes et diffusion des conduites à tenir, lors des catastrophes naturelles. Tenter de parler d'une seule voix dans les instances internationales. Travailler à la réparation, sont les orientations actuelles de l'institution du Caricom.

puissant.

À ses débuts, le nationalisme trinitadien promet de mettre fin à l'oppression et de donner le pouvoir démocratique au peuple, ce qui suscite un grand enthousiasme dans la population. Il redonne l'espoir et l'estime de soi de façon collective et individuelle. Il cherche à conscientiser le peuple lors des événements marquants des universités populaires de Woodford Square. Miss Myrtle, personnage de *Salt*, raconte cette expérience historique. Ce nationalisme nécessite le support du peuple. Il veut construire la nation en dépit des origines diverses du peuple de Trinidad, l'histoire et la culture servent de base à l'unité nationale. Pour ce faire, il choisit des symboles culturels rassembleurs, car originaires de Trinidad. Il s'appuie aussi sur les artistes pour véhiculer son idéologie.

L'idéologie nationaliste trinitadienne s'énonce plutôt dans la période pré-indépendance. L'indépendance acquise, le nationalisme s'installe dans une pratique du pouvoir.

Les romans *Salt* et *Is Just a Movie* ne détaillent pas cette idéologie nationaliste trinitadienne. Cependant, par la médiation du personnage du PM et ses allusions, des rapprochements ont été réalisés pour éclairer les situations historiques et mieux mettre en lumière le personnage historique derrière cette idéologie, le leader idéaliste et pugnace, E Williams, qui incarne le nationalisme trinitadien et parvient à instiller ses idéaux au peuple.

2. Quelles relations entretient le peuple avec le PM ?

Introduction

Le parti nationaliste a besoin du support du peuple, qui adhère totalement à son idéologie, phénomène nouveau qui lui apporte l'espoir d'un monde plus juste et l'estime de soi. Opprimé par le système colonial en ses diverses ramifications, il acquiert l'estime de soi – collective et individuelle. Cette nouvelle conviction se base sur la promesse de faire du peuple trinitadien des hommes et des femmes effectivement libres, égaux en droits et responsables de leur devenir. Le nationalisme apporte un espoir incommensurable au peuple qui retrouve sa dignité dans ces promesses de bonheur. Le PM forge ce changement de paradigme. Il redonne leur dignité à des femmes et des hommes conscient.e.s de leur valeur et de la valeur de leur contribution au monde. Le PM peut compter sur des supporteurs fidèles et dévoués qui lui attribuent

un caractère sacré ; la population lui voue une grande admiration et un fort attachement. La représentation de cette relation entre le peuple et le PM constitue l'objet d'étude de la présente section. Dans cette partie, le personnage historique n'est pas dévoilé par un référentiel historique⁵⁷⁹, mais par son attachement au peuple et vice versa. La caricature de ce personnage atypique est engendrée par des procédés littéraires spécifiques – notamment par le recours au mode particulier du réalisme magique. Le romancier cherche d'abord la vérisimilitude pour rendre la peinture de son personnage romanesque proche de la réalité, par des effets de réel.

Salt et *Is Just a Movie* mettent en scène un certain nombre de personnages : des hommes, des femmes et même une fillette, qui illustrent une adhésion complète au nationalisme trinitarien, mais principalement à son concepteur à qui ils vouent une confiance aveugle. Cependant, même avec un tel aura, l'homme ne suscite pas l'adhésion de toute la population. Si le bas peuple forme le socle de ce nationalisme, certaines personnes des autres catégories de la population se méfient. Elles prêtent même au PM des pouvoirs magico-religieux.

Les procédés employés par les narrateurs pour amener à une perception particulière du personnage du PM parviennent-ils à « calquer » le réel trinitarien ? Notre approche dans cette partie se décline en trois sections. La première montre le culte de la personnalité dont le PM est l'objet par l'entremise d'autres personnages. La seconde concerne le pouvoir surnaturel du PM selon ses partisans. La troisième se concentre sur le point de vue des adversaires du PM sur la question des pouvoirs surnaturels.

2.1. DE LA RELATION POLITIQUE AU CULTE DE LA PERSONNALITE

La dichotomie entre les élites politiques et le peuple est narrée par Miss Myrtle, personnage défavorisé qui peine à survivre. Elle raconte sa rencontre avec ces hommes et met en exergue les éléments de différenciation : « *I was there to see them in the black gowns, like Abyssinian priests, with the cap of the rank of their learning, and their little black magicians, wands and the black briefcases stuffed with paper and plans and*

⁵⁷⁹ Earl Lovelace a vécu la période où Eric Williams était aux affaires, et certains éléments d'actualité se retrouvent romancés. De plus, l'accès de l'auteur aux mémoires d'Eric Williams contribue aussi à cette reproduction du réel d'un personnage public.

charts” (IJM, 151). Pour elle, leur étrange apparence n’empêche pas une adhésion inconditionnelle au nationalisme trinitadien. Leurs discours lui apportent l’espoir et l’estime de soi. Pour la mise en place de son idéal nationaliste, le PM compte sur le soutien de ce « lumpenprolétariat », comme Miss Myrtle le caractérise: “*the people who had made their personal investment in him, the little people, folk from the underclass*”, (IJM, 264). Cascadu et Laventille, deux lieux populaires, fournissent de fervents supporteurs au PN et au PM. Aunt Magenta est de ceux-là. Elle les défend « virtuellement », en répondant aux opposants qui apparaissent dans son poste de télévision. Dans les romans, les contacts du peuple avec le PM se déroulent généralement lors des élections, où le PM et son parti vont à la rencontre des électeurs. Sonnyboy représente le militant actif qui s’investit pour assurer la victoire de son parti, par des annonces audios faites dans des véhicules, par la distribution de tracts et par la préparation du lieu du meeting, toujours avec des balisiers rouges endémiques de Trinidad⁵⁸⁰.

Dans sa relation avec le peuple, le PM exagère. Il joue avec les affects et montre sa capacité de manipulation politique du peuple. Ainsi écrit-il des prétendues lettres de démission dans deux des romans. Or il ne démissionne jamais et continue à exercer le pouvoir. Dans *Salt*, une fillette lui adresse par écrit une touchante et sobre déclaration : « *Right Honourable, Mister Prime Minister, what will become of us if you go?* » (*Salt*, 114). Cette missive atteste du culte de la personnalité du PM. Il est déifié, car l’enfant ne peut concevoir son départ. Lui seul peut assurer la fonction de PM et permettre d’entrevoir de meilleurs lendemains. Il semble irremplaçable. L’enfant symbolise le peuple dans ce qu’il a de plus petit et de plus fragile, il voue une admiration indéfectible au chef de l’État. Le pathos de la situation participe à la caricature du PM. Il réagit de façon émotive, et pleure devant la foule. D’autres personnages comme Aunt Magenta entretiennent ce culte. Ethelbert Tannis, le dirigeant de la section du PN de Cascadu, lui aussi obéit sans discussion – il l’appelle ‘*Chief*’ – car il a confiance en son intelligence supérieure pour réaliser de grandes choses pour le pays. Le lecteur découvre un PM qui aime être encensé par son peuple. Il a besoin de reconnaissance des efforts qu’il fournit pour rendre son peuple fier. Il veut que le peuple valide ses choix. Il semble avoir peur de ne plus pouvoir compter pour son peuple.

Dans *Is Just a Movie*, après avoir passé en revue les événements marquants de ses

⁵⁸⁰Voir photo annexe 8 (EW : photo meeting avec des balisiers). Ces balisiers ne fleurissent qu’à Trinidad et sont devenus l’emblème du PMN.

mandatures, le PM s'adresse à son parti pour démissionner et ne trouve personne pour le remplacer. Il est une victime de son propre culte. En bon père, il sait dramatiser les situations et abuse des hyperboles comme celle-ci : *"The last time he sent in his letter of resignation to the President, all of them, the whole country, lined up to beg him to come back."* (Salt, 114) Cette figure d'amplification contribue à la caricature du personnage. Elle révèle un homme attaché à son peuple, qui entretient un lien de type paternaliste avec lui. Ses lettres de menace de démission, caractéristique du chantage affectif, entretiennent cette relation pathologique. Ce faisant, il infantilise son peuple, en lui imposant sa puissante tutelle. Il ne vit plus pour lui-même⁵⁸¹, mais à travers son peuple. De façon métaphorique, la fillette signifie cet attachement du peuple à la figure du père, du père de la nation. Comme un père, il pense qu'il faut éduquer son peuple qui a besoin de lui pour grandir.

La relation du peuple avec le PM dévoile un culte de la personnalité, qui témoigne de l'attachement du peuple à son guide et du PM à son peuple. L'excès de ce culte et le portrait paternaliste du PM fournissent des motifs à la caricature. Les lettres de démission participent à la caricature du PM par l'exagération. Cette caricature prend une note burlesque avec le façonnement du mythe du PM.

2.2. QUE PENSENT LES PARTISANS DU PM DE SES POUVOIRS SURNATURELS ?

Dans les romans, le PM apparaît comme un intellectuel doué d'une capacité extraordinaire. Il est dépeint comme un homme puissant avec des qualités de leadership exceptionnelles. Alford George est subjugué par l'homme : *« access the vast experience and the prodigious intelligence of the Prime Minister and tap into the aura of history that emanated from it »* (Salt, 125). Le terme 'aura' connote la mystification de l'homme auquel ses partisans aussi bien que ses adversaires prêtent des pouvoirs magiques.

Les gens soupçonnent le PM de pratiquer des rites magico-religieux qui lui confèrent des pouvoirs surnaturels. Le pouvoir de ces pratiques occultes demeure dans l'invisible : il est seulement imaginé. Cette connaissance abstraite du pouvoir s'appuie dans la narration sur la tradition orale de Trinidad du 'mamaguy' : dire du mal de quelqu'un, parler sans preuve, fabuler. Les pratiques occultes demeurent dans le domaine de l'inconscient et de l'imaginaire collectif. Avec le supposé engagement du PM dans ces

⁵⁸¹Effectivement, Eric Williams meurt d'un diabète qu'il n'a pas pris le temps de soigner, de même que son hypertension chronique.

actions mystérieuses, les langues se délient. Certains affirment que le PM a subi un rite initiatique de passage pour pouvoir se transformer en animal malveillant. Dans une population majoritairement catholique et chrétienne⁵⁸², ces rites restent liés au diable et inspirent la crainte. Ces actions sont jugées malfaisantes et nocives et la société les condamne.

Ces croyances animistes de l’Afrique, persistant à Trinidad, fournissent une matrice de sens. Les personnes qui s’adonnent à ces pratiques doivent être des initiés. Elles détiennent un savoir. Le savoir, les connaissances du PM – docteur en Histoire – sa capacité à conduire son peuple à l’indépendance et à gouverner son pays, semblent pour beaucoup des aptitudes fantastiques. Elles sont reliées à un pouvoir surnaturel. Dans l’inconscient populaire, un homme d’un si grand savoir et avec un tel charisme ne peut que cultiver un rapport particulier avec le monde invisible. L’ambivalence de ce pouvoir extraordinaire de l’homme s’éclaire aussi par une mise en adéquation avec les croyances du monde créole. Ce savoir, cette connaissance s’associent au mot ‘kenbwa⁵⁸³’ que l’on retrouve aux Antilles Françaises⁵⁸⁴ et provenant du mot kikongo ‘Kimbwa’ et qui signifie ‘connaissance’. Ainsi dans la logique populaire, le PM, homme de connaissance, est forcément liée au domaine magico-religieux que lui confèrent ses talents de chef d’État. Si bien que quand le feu embrase le podium du meeting, personne ne réagit, pensant avoir affaire à une démonstration du pouvoir surnaturel du PM :

they watched the fire blaze and continued to listen to the PM and to applaud even more vigorously, their applause drowning out the crackling noise of the fire. The PM unloosened his tie and continued speaking until, feeling himself broiling in the sweat of his black jacket, he looked around to try to identify the

⁵⁸²Selon le recensement de 2011, 26,5 % de la population est protestante, dont 12 % de chrétiens pentecôtistes ou évangéliques, 5,7 % d’anglicans, 4,1 % d’adventistes du septième jour, 2,5 % de presbytériens ou de congrégations, 1,2 % de baptistes, 0,7 % de méthodistes et 0,3 . De plus, 21,6 % sont catholiques romains, 18,2 % hindous, 5 % musulmans et 1,5 % témoins de Jéhovah. Les groupes religieux traditionnels des Caraïbes avec des racines africaines comprennent les baptistes spirituels / *Shouter*, qui représentent 5,7% de la population, les Orisha, 0,9%, et les Rastafaris 0.3%. Selon le recensement, 2,2% de la population n’a aucune affiliation religieuse, 11,1% n’indiquent pas d’affiliation religieuse et 7,5% indiquent leur affiliation comme « autre », ce qui comprend plusieurs petits groupes chrétiens, y compris l’Église de Jésus-Christ des Saints des Derniers Jours, ainsi que des bahá’ís, des bouddhistes et des juifs. Source : <https://www.state.gov/wp-content/uploads/2019/05/TRINIDAD-AND-TOBAGO-2018-INTERNATIONAL-RELIGIOUS-FREEDOM-REPORT.pdf>

⁵⁸³À Trinidad, le terme d’obeah est utilisé pour parler de ces pratiques magico-religieux. Le praticien est appelé Obeahman pour un homme ou Mother pour une femme. La relation avec le monde créole demeure dans les appellations Papa Neeza (IJM), Papa cochon(Salt). Alors qu’aux Antilles Françaises, le mot kenbwa est utilisé pour ces pratiques et kenbwazè pour le praticien.

⁵⁸⁴Cette interprétation est fort plausible dans l’imaginaire trinidadien, depuis l’Edit de 1783, Trinidad subit une forte influence culturelle des Antilles françaises ainsi que de la Louisiane.

source of the heat and saw that the actual structure of the stage was ablaze. The PM let out an oath, turned and ran. It was then that the mesmerized onlookers felt power return to their limbs. (...) he was part of the performance still to be completed. (*IJM*, 99)

Le narrateur décrit dans cette scène des partisans captivés, incapables de réagir. Ils pensent assister à un spectacle et à une démonstration des pouvoirs spectaculaires du PM. La scène amène le rire du lecteur qui découvre un être mû par la peur et non par des pouvoirs surnaturels comme annoncé. L'auditoire ne retrouve pas ses esprits, mais seulement l'usage de ses membres, pour eux aussi courir. Ils sont des marionnettes et ne sont pas doués de capacité de réflexion. Ils ne sentent le danger que parce que le PM le perçoit. Les partisans sont sous emprise et agissent en fonction du PM⁵⁸⁵. La caricature vient amoindrir la noble stature d'une personnalité à qui le 'managuy' irréfléchi prête de trop grands pouvoirs. Or voilà que le PM au super pouvoir se révèle avant tout un homme. Un homme qui fuit devant le danger. Du statut de Dieu, il devient un être humain avec des faiblesses.

2.3. QUE PENSENT LES ADVERSAIRES DU PM DE SES POUVOIRS SURNATURELS ?

La notoriété de l'homme produit de l'anxiété chez ses adversaires. Eux aussi lui attribuent des pouvoirs surnaturels. Ils deviennent irrationnels. Ils disent qu'il peut se transformer en animal pour écouter leurs réunions, qu'il possède le don d'ubiquité et se trouver à plusieurs endroits en même temps. Ils le voient partout et le soupçonnent de les surveiller pour devancer leurs manœuvres politiques :

The meeting observed that the backdrop of dried coconut branches and bamboo leaves behind the speaker was ablaze. (...) they believed that the fire was a demonstration of the magical powers that for twenty-five years the people of the country were led to believe the PM possessed. He was credited with having the ability to change his shape to any animal of his choosing, a pig, a donkey, a ground dove, to disappear from one place and turn up at another at times nobody expected. And while there were the sceptics who believed that, even with his brilliance as an academic, he was still too young to have acquired the powers of a shapeshifter, a lagahoo, a number of people pointed to his close friendship with Mr Buckett, the healer of Matura, and Papa Neeza, the most powerful obeah-man in the country, and the fact that he had never lost an election, as evidence of his special powers. As a result, people who were in any way opposed to him took precautions to ensure that he didn't know their secret

⁵⁸⁵E. Williams affirme dans un entretien au journal Newsweek : "*I'm the one who has power here. When I say 'come', you 'cometh', and when I say 'go', you 'goeth'*" (p. 412). Source: Selwyn Ryan, *Eric Williams: The Myth and the Man*, Jamaica: University of the West Indies Press, 2009, pp. x, 1-842.

thoughts (...) (they) adopted the stratagem of designating at their meetings one of their number as a watchman (...) in the event that any strange person or unfamiliar animal appeared. (IJM, 99-100)

Dans ce passage, la narration transporte le lecteur dans le domaine du réalisme magique. Le réalisme magique s'énonce quand deux univers se confondent dans un récit, l'un réel comme trame de fonds et l'autre surnaturel. Comme le souligne Matthew Strecher dans sa définition suivante : *“magical realism is what happens when a highly detailed, realistic setting is invaded by something ‘too strange to believe’*». ⁵⁸⁶ Le podium du rassemblement politique se transforme en scène de concert aux effets spéciaux. Les spectateurs présents applaudissent pour montrer leur appréciation du spectacle. Cette scène représente la réalité du moment. Puis, le lecteur rentre dans une autre dimension, l'univers magico-religieux des Antilles, par des on-dit caractérisés sur la présence du discours rapporté : *« the country were led to believe the PM possessed », « He was credited », “there were the sceptics who believed”, » « a number of people pointed to », (IJM, 99).*

Ces rumeurs, par leur absence de vérité établie, dénotent aussi la pratique culturelle du 'managuy'. Ce monde de l'étrange n'est pas une histoire en parallèle, il est intrusion dans la réalité des personnages. Des êtres fantastiques et des événements étranges s'y produisent. La superstition d'hommes doués d'une rationalité de pensée – représentants de la chambre de commerce, syndicalistes, fonctionnaires – occupe le récit et montre les croyances mystiques qui perdurent malgré l'entrée dans un monde dit de progrès et donc rationnel. Ils ne s'étonnent pas de l'étrangeté des phénomènes qui font irruption dans leur monde. Ils n'en ont pas peur non plus. Ces phénomènes, considérés de l'ordre du normal, pour eux, nécessitent seulement d'être contrecarrés. Ces croyances aident à expliquer le réel, et à amener des réponses à l'inexpliqué. Le mystère de la prodigieuse ascension du PM et ses mandats électoraux successifs impressionnent ses partisans et ses opposants : *« they had put too great a value on the Prime Minister », (IJM, 100).*

Le narrateur introduit des éléments surnaturels par le discours rapporté dont il n'endosse pas la validation et laisse le lecteur choisir. En mettant l'accent sur ces croyances, le romancier montre la dichotomie de l'existence, de l'entre-deux-mondes, des Trinidadiens dont les croyances comportent une part de fantastique. Il invite à accepter cette vision du monde. Une société trinidadienne paradigmatique du monde du Welto

⁵⁸⁶Strecher Matthew C., “Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki”, *Journal of Japanese Studies*, vol. 25, no. 2, 1999, pp. 263–98.

dans une modalité de 'ou wè, ou pa wè, où personne ne semble avoir envie de croire au rationnel, puisque la logique du magico-religieux s'impose à tous. La tradition orale du mamaguy alimente cet univers, il repose sur un socle de traditions et de superstitions liées au monde de l'invisible. Par ce court récit sous forme de mamaguy, le romancier cherche à reproduire le réel trinitadien étroitement lié à une matrice créole dont l'univers mythique et réel se confondent parfois. Avec le personnage historique du PM, la mémoire orale véhicule conjointement l'histoire et le mythe. Histoire d'un homme charismatique dont les on-dit affirment être doués de pouvoirs surnaturels. Dans cet espace caribéen, le raisonnement par syllogisme unit l'ascension d'un homme politique à l'univers magico-religieux, car le pouvoir est lié à la connaissance, elle-même étroitement associée au magico-religieux, comme l'atteste le terme dérivé du Kikongo. Cette vision de l'homme ancre le récit dans le réel caribéen.

Conclusion idéologie

Le peuple affiche une adhésion quasi totale au nationalisme, dont il est l'enjeu principal. Cet attachement inconditionnel des supporters conduit au culte de la personnalité et une sorte de déification du personnage du PM. Quand la tradition orale du 'mamaguy' s'empare de cet aspect de l'homme d'État, elle lui prête des pouvoirs surnaturels. Les partisans sont envoûtés et les adversaires cherchent à déjouer ces pouvoirs maléfiques. Cependant, ce récit sur la base des on-dit cherche des réponses à l'inexpliqué : l'ascension d'un homme, son long maintien au pouvoir, et surtout le soutien inconditionnel du peuple.

Deux phénomènes littéraires se dévoilent dans cette partie. Les excès caractérisés par des figures d'insistance présentes dans ces récits contribuent à la caricature du personnage du PM. Le récit de *Is Just a Movie* entraîne le lecteur aussi dans la sphère du réalisme magique ou du fantastique, particulier à l'univers magico-religieux des Antilles, tel que le perçoivent les personnages.

Le nationalisme triomphant, exaltant et militant s'exerce au pouvoir.

3. Pratique du pouvoir

*Men make their own history, but they do not make it just as they please; they do not make it under circumstances chosen by themselves, but under circumstances directly found, given and transmitted from the past*⁵⁸⁷

Introduction

Le nationalisme se conçoit d'abord comme une idéologie. Il cherche le ralliement du peuple à sa cause et à le convaincre de sa spécificité et de ses valeurs. Il triomphe à ses débuts, car il est novateur. L'enthousiasme suscité ne perdure pas, et l'exercice du pouvoir crée l'usure. L'idéalisme du nationalisme trinitadien s'accommode difficilement du pragmatisme du pouvoir. Dans un système démocratique, comme celui choisi par les nationalistes trinitadiens, les divers groupes de pression exercent une contrainte intense sur l'activité du chef de l'exécutif. La démocratie n'est pas un simple système représentatif avec des élections régulières au suffrage universel, bien que :

Étymologiquement la démocratie (soit) issue du terme grec *demos-kratos* qui désigne le gouvernement de tous, c'est-à-dire la souveraineté collective, par opposition au gouvernement de quelques-uns (aristocratie) et au gouvernement d'un seul (monocratie).⁵⁸⁸

La démocratie s'établit comme le lieu d'exercice de contre-pouvoirs. Le peuple, bien qu'ayant élu ses représentants dans les diverses instances démocratiques, exprime ses désaccords souvent par des manifestations de rues et même par des émeutes qu'il faut contrôler. Les élus eux-mêmes doivent rendre compte à leurs électeurs, ne serait-ce que lors des campagnes électorales. Une fois le pouvoir acquis, la gestion des affaires économiques, sociales et politiques – intérieure et étrangère – requiert une grande réactivité. De plus, la difficulté de satisfaire tous les acteurs, internes et externes, crée de constantes agitations dans les pays où la démocratie s'exerce. L'exercice d'un pouvoir démocratique demande un juste équilibre dans la prise de décision. Elle implique aussi

⁵⁸⁷Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (1972: 437) cité par Himani Bannerji, *Demography and democracy: essays on nationalism, gender and ideology*, Toronto, Canadian Scholars' Press Inc, 2011, 315 p., p.128.

⁵⁸⁸LE POURHIET Anne-Marie, « Définir la démocratie », *Revue française de droit constitutionnel*, 2011/3 (n° 87), p. 453-464.

l'alternance du pouvoir. Et pourtant, le PM fictif *de Salt* et *Is Just a Movie* parvient à se maintenir au pouvoir. Dans *Salt*, le PNM est prêt à accepter sa défaite, mais le PM ne semble pas concerné. Cette longévité interroge : quelle est la visée du romancier ? Peut-on encore parler de démocratie ? Comment le PM parvient-il à surmonter les épreuves du pouvoir ?

L'exercice du pouvoir entraîne une série d'événements, de revirements, qui témoigne d'une réalité historique et rend possible l'identification du personnage du PM à Eric Williams, chef de l'exécutif de Trinidad. Promoteur du nationalisme trinitadien, à l'issue d'élections démocratiques, il sera nommé Premier ministre de la République de Trinidad et Tobago en 1962, année de l'indépendance, et le restera sans discontinuité jusqu'à sa mort en 1981. Quel est le but de ce réinvestissement romanesque de ce personnage historique ? L'auteur encense-t-il le personnage ou bien au contraire le dénigre-t-il ? Quels procédés littéraires utilise le romancier pour parvenir à ses fins ? Chaque partie de l'analyse apporte des réponses à ces questions, selon trois axes.

3.1. CARICATURE DU PM : UN HOMME ATTACHE AU POUVOIR

3.1.1. Le PM : que cache son extraordinaire longévité ?

Dans les romans de Lovelace, le personnage du PM, incarnant un personnage historique, Eric Williams, intrigue le lecteur. Les narrateurs des romans *Salt* et *Is Just a Movie* présentent un portrait à charge, qui installe ce personnage dans la caricature littéraire. Seuls les défauts sont présentés. Quant aux qualités personnelles, elles desservent le personnage, car elles sont vides et vite amoindries par les défauts. Toutefois, le lecteur averti relève un certain anachronisme dans la représentation du PM. Le PM porte les mêmes accessoires – ou « *attributs traditionnels* »⁵⁸⁹ – que Eric Williams, personnage historique : lunettes noires et appareil auditif. Comme lui, il se préoccupe de sa carrière universitaire et certains aspects de son parcours politique pré- et post-indépendance coïncident avec et le rattachent à la personne réelle. Les deux romans couvrent la période pré- et post-indépendance à Trinidad jusqu'au milieu des années 1990. Or Eric Williams meurt dans l'exercice du pouvoir en 1981. Trois successeurs occupent sa place de Premier ministre. D'abord Chambers de mars 1981 à

⁵⁸⁹ Déruelle Aude, « Le cas du personnage historique », *L'Année balzacienne*, 2005/1 (n° 6), p. 89-108.

décembre 1986, puis A.N.R Robinson⁵⁹⁰ de décembre 1986 à décembre 1991. Le PM fictif incarne aussi le premier Premier ministre d'origine indienne, Basdeo Panday. Le PM de *Is Just a Movie* utilise la nouvelle technologie d'internet arrivée dans le pays en 1995⁵⁹¹ au moment où Panday occupe la fonction de chef d'État de Trinidad and Tobago. Le lecteur déduit que le PM incarne tous les Premiers ministres de Trinidad et Tobago. Le romancier exerce sa liberté fictionnelle en laissant supposer que le charisme politique d'Eric Williams s'impose à ses successeurs. Cette longévité du PM met aussi en exergue la stabilité des institutions politiques de Trinidad et Tobago qui, malgré deux coups d'État, ont toujours su appréhender les situations d'urgence.

3.1.2. Le PM : de la solitude du pouvoir à l'autocrate

Dans les romans, le PM incarne un autocrate qui ne compte que sur ses seules capacités pour conduire son pays, comme le soulignent ces répétitions de 'alone' : « *I had to do it alone* », « *I alone am left with thee. I alone carry the national promises* » (IJM, 296). Ces prises de position du PM corroborent l'aspect totalitaire du nationalisme que souligne Girardet dans la citation suivante : « *Ainsi tout nationalisme tend-il, plus ou moins explicitement, plus ou moins fortement, vers l'établissement d'un certain totalitarisme moral et idéologique* »⁵⁹². Cette répétition dénote aussi une certaine amertume. La solitude du pouvoir est une donnée inhérente à la fonction de chef d'État, surtout dans des moments de crise où il doit prendre seul des décisions. Une lassitude se reflète aussi dans ses propos : son activité de chef de gouvernement perdue et ses longues années de pouvoir lui pèsent. Le lecteur découvre un homme attaché aux pouvoirs, mais surtout à ses idéaux nationalistes. Son idéologie nationaliste – bâtie sur les valeurs démocratiques et humanistes – refuse de s'associer à l'image de dictateur qui bafoue ces valeurs. Il adopte un modèle de gouvernance calqué sur la pédagogie de l'erreur :

if I had not transformed the country to everybody's satisfaction it was because I resisted ruling with an iron hand, but allowed my people enough space, enough liberty so that from their own error they would come to understand that they needed to

⁵⁹⁰A.N.R Robinson interrompt le monopole du PNM dans la gestion du pays. Il propose une alternance au PNM – trop afro-centré – par une alliance avec des mouvements indo-trinidiens.

⁵⁹¹Date confirmée par le BBBs : <https://www.ttcs.tt/2013/05/01/history-of-bulletin-board-systems-bbses-in-trinidad-and-tobago/>

⁵⁹²Raoul Girardet, « Autour de l'idéologie nationaliste : perspectives de recherches », *Revue française de science politique*, vol. 15 / 3, 1965, p. 423-445. p.432.

establish boundaries for themselves, that they could not be corralled by law alone ...’

Le PM se présente en pédagogue libertaire. Cependant, il représente surtout une figure paternaliste. Il se présente lui-même en bon père de la nation. Le patriarce tient à éduquer son peuple en le laissant apprendre de ses erreurs. Ce paternalisme s’appuie sur la figure de l’enseignant et évoque aussi la carrière universitaire du PM. L’homme n’est certes pas un dictateur, de par ses réélections démocratiques successives – ni les narrateurs ni les personnages ne remettent en cause la validité des urnes – pourtant derrière cette figure paternaliste se révèle celle de l’autocrate.

Le PM gouverne seul de façon autoritaire. Il modèle la République de Trinidad and Tobago à son image. Il a une mainmise sur la nation trini-bagonienne. Avec l’aide de son Parti Nationalist (PN), il gagne les élections. Cette emprise d’un parti et d’un homme sur le pouvoir correspond à un état-parti et caractérise aussi le système de la démocratie. L’attachement du PM au pouvoir transforme les idées radicales de ses débuts en conservatisme. Le père de la nation se révèle être un personnage excessif, un homme passionné dans l’exercice du pouvoir. Il révèle l’inadéquation de son idéologie nationaliste à la pratique du pouvoir.

3.1.3. Le PM : des intrigues politiciennes pour se maintenir au pouvoir

Les narrateurs dessinent le portrait d’un PM manipulateur, prêt à tout pour se maintenir à la tête du pays. Il cherche à écraser ses autres adversaires, non pas en la personne de ses opposants politiques dont le charisme ne peut rivaliser avec le sien, mais en ses partisans, les membres de son propre parti. Lors d’un discours à Woodford Square, il confie à ses supporteurs sa méfiance : « *He tell them (...), about the need for eternal vigilance, You can’t trust everybody.* » (Salt, 116). Il pense que tout le monde veut le nuire. Il en devient paranoïaque. Le romancier reproduit le caractère d’Eric Williams. Dans sa biographie d’Eric Williams, Selwyn Ryan souligne ce défaut : “*Williams was an insecure, suggestible, paranoid, suspicious and emotionally unstable individual who had great difficulty handling human relations*”⁵⁹³.

Sur le plan historique, les Britanniques n’ont pas souhaité l’accession au pouvoir d’un Eric Williams trop imbu de sa personne pour se soumettre à leurs diktats. Ils tentent d’empêcher ses plans, d’où la méfiance du PM : « *Everybody waiting for him to*

⁵⁹³Selwyn Ryan, *Eric Williams: the myth and the man*, University of the West Indies Press, 2009.

disappear, for his party to mash up like everything else Blackpeople put their hands on, all reduced to frivolity, corruption, emptied of their resolve and spirit” (IJM, 265). Cette posture l’amène à faire des reproches à tout le monde, même à son peuple, ‘blackpeople’, pour qui il se bat. Le commentaire suivant révèle ce trait de caractère du personnage : *“He worked on his speeches through the Carnival (while the population was fêting)⁵⁹⁴”* (IJM, 263). Cette tendance aux reproches révèle aussi un homme autoritaire, qui a une certaine ascendance sur les gens, sur son peuple à qui il exprime sa réprobation dans sa lettre de démission. Il les blâme pour leurs fautes et leurs égarements, comme des enfants. Ici, il pointe leur frivolité, ce qui les empêche d’être des citoyens responsables, à son avis.

Face à l’inertie du pouvoir, il veut renouveler les membres de son gouvernement déjà sclérosés. Le PM se tourne vers de jeunes activistes, en particulier du *Black Power*. Historiquement, après la Révolution de 1970, Eric Williams intègre les plus modérés dans son parti, le PNM, et dans son gouvernement. Dans le roman *Is Just a Movie*, son double romanesque agit de même : *“he released them into the society and so as not to lose the radical presence, if not the thinking, he attempted to bring into the fold of the Nationalist Party some of the more sober-minded of them”* (IJM, 264). Dans *Salt*, aucun personnage activiste⁵⁹⁵ du Black Power, n’est représenté. L’attitude du PM face aux manifestants se reproduit : *“to forgive the excesses of a generation that rightly had rejected the subservience of their fathers, ready to go again and take them to the sweetness of the land promised in the manifesto of his Party”* (Salt, 113). Cet effet réplique ancre le PM dans l’histoire et les faits rapportés dans le réel. Les événements se répètent d’un roman à l’autre : non seulement le PM traverse l’histoire, mais il traverse aussi les romans et demeure le même. Le lecteur est amené à considérer comme authentiques les événements vécus par le PM. Le PM estime qu’il est à l’origine de la conscience politique des jeunes militants et les considère comme des fils spirituels. Dans *Is Just a Movie*, Evrol, un ancien activiste, compagnon de lutte de King lors des manifestations du Black Power, se laisse séduire par l’appel du PM. Il entre au parlement et devient un membre du gouvernement. Le PM montre ainsi sa propension à fédérer autour de lui pour le progrès du pays. Il veut se donner l’image d’un homme

⁵⁹⁴Mon soulignage.

⁵⁹⁵Au moment d’évoquer les événements du Black Power, le narrateur emploie le pronom ‘we’, et donc s’inclut comme activiste : *« when we were hoarse from shouting and exhausted from marching, he was left so firmly in power that he could choose to be benevolent »* (Salt, 113). Toutefois il n’y a pas plus de détails sur ces événements ni sur le narrateur lui-même.

magnanime, cependant il est prêt à tout pour se maintenir au pouvoir. Ces excès de générosité et de tolérance doivent être abordés avec méfiance.

Un épisode de même nature se reproduit dans *Salt*. Le lecteur découvre un PM machiavélique et manipulateur : “*he decided to make a Minister in his government had to give him a signed undated letter of resignation*⁵⁹⁶ *so that in the event of any dissatisfaction on his own part we could part company promptly*” (*Salt*, 116). Alford George, suite à sa grève de la faim victorieuse pour mettre fin au système de méritocratie pour l'accès au secondaire⁵⁹⁷, reçoit de nombreuses sollicitations politiques. Il finit par intégrer le Parti Nationaliste, il devient ministre. Le PM, après son intronisation, l'accueille et lui propose d'occuper son bureau. Quand, finalement, le ministre Alford George occupe le fauteuil du PM, le PM et ses partisans hurlent au complot pour le renverser.

Pourtant, Alford George reproduit partiellement l'action du PM. Comme lui, il est enseignant et veut éduquer le peuple, le rendre fier pour une meilleure valorisation de lui-même (le peuple). Le slogan de sa campagne, à visée nationaliste pour la promotion du pays, ne contient pas d'expression de ressentiment de l'idéologie du PM : « *Seeing ourself afresh* ». Il représente une version moderne de la politique post-indépendance tournée essentiellement vers une appropriation culturelle. Son programme s'accompagne d'une carte des importants lieux culturels, historiques et économiques importants du pays avec un objectif éminemment pédagogique. Une fois élu, il participe et promeut activement la culture endémique. Les deux personnages, éduqués à l'école coloniale, ne sont pas capables d'atteindre leurs idéaux dans ce monde postcolonial. L'un subit la pression des intérêts coloniaux, et l'autre doit compenser avec un autocrate acariâtre de Premier ministre.

Ces manipulations révèlent un PM attaché au pouvoir et qui fait tout pour le garder. Il cherche à contrôler les personnes qui pourraient compromettre son pouvoir. Il adopte la même posture que la personnalité historique qui affirme dédaigneusement : “*I'm the one who has power here. When I say 'come', you 'cometh', and when I say 'go', you 'goeth'*”⁵⁹⁸. Il considère que nul autre que lui est en capacité de gérer son pays et de

⁵⁹⁶Dans les faits, l'autoritarisme d'Eric Williams l'amène à imposer effectivement à tous les candidats au parlement de son parti une lettre de démission non datée, à la suite des élections de 1976. Un façon pour lui de se distancer de son parti, des ministres inactifs et des opposants internes au parti.

⁵⁹⁷Voir chapitre 1, partie III, sur le combat d'Alford George.

⁵⁹⁸Selwyn D. Ryan, *Race and nationalism in Trinidad and Tobago: a study of decolonization in a multiracial society*, Toronto, Buffalo, University of Toronto Press, 1972, 509 p., p.412.

conduire son peuple vers sa destinée. Il a une très haute idée de sa personne en tant qu'intellectuel et politique. L'homme politique doit être un intellectuel d'une intelligence exceptionnelle pour déjouer toutes les complications du pouvoir et faire face aux événements exceptionnels. Le PM s'ankylose dans sa pratique du pouvoir avec cette obsession de tout contrôler et il en devient cynique.

3.1.4. Le PM : le cynisme d'un personnage

L'exercice du pouvoir exerce une forte pression sur le PM. Dans le monde changeant de ces débuts d'années 60 où les colonisés cherchent à gérer la destinée de leur pays, le PM œuvre pour et obtient l'indépendance de son pays sur la base d'une négociation. Les anciennes métropoles ne veulent pas perdre leurs privilèges et tentent de contrecarrer les projets les plus velléitaires, l'appétit conquérant de certains, ou de mettre en place des chefs d'État favorables à leurs intérêts. Les Britanniques n'approuvent pas l'accession au pouvoir d'Eric Williams. Ils le trouvent arrogant et le gênent dans son action. Il négocie d'égal à égal et refuse d'être relégué dans une position de subalterne. Le PM de *Is Just a Movie* se fait l'écho de cette situation en reproduisant le scepticisme qui accompagnait le personnage historique : « *And in his ears, the voices of the cynics : is Independence you want, take independence. See if you could manage these people with charisma, with talk, let's see you* », (IJM, 265). L'exercice du pouvoir l'amène à découvrir qu'il ne peut compter que sur ses propres forces. Il en devient amer. Il prend conscience de la lourdeur du pouvoir. Personnage usé par le pouvoir, homme désabusé de ses illusions perdues, mais qui veut tout contrôler, voilà ce que représentent les romans. Désenchanté, le PM ne cherche même pas à maintenir les convenances. Excédé, il utilise un vocabulaire vulgaire “*arse*”, “*slackers*”, “*he was ready for their arses*”, “*go to hell*” (Salt, 114). Il méprise, dénigre et dévalorise. Il ne respecte pas les morts et se montre cynique : ““*Oh! The Minister of silence. (...). Eleven years in office and he has not said a word. (...) 'I haven't opened my mouth yet and they start to drop down'*” (Salt, 118), ““*Of fright?' the Prime Minister asked. Without waiting for a reply, he went on, 'My God, the man cannot even eat a piece of fish properly. Damn!'*” (Salt, 119). Il s'amuse aux dépens de son défunt collaborateur. Son humour incongru, dirigé envers un mort, dérange, car contraire à la morale, à la norme sociale. Cet humour caustique dévoile certes un homme cynique, mais par-dessus tout un homme suffisant, à l'ego exacerbé qui peut se moquer des morts, car au-dessus des réalités du commun des mortels, comme si sa destinée était de droit divin.

La longévité du PM dévoile un anachronisme. Le PM est un personnage atemporel comme la notoriété de la personnalité historique – Eric Williams – qu’il incarne. Le PM apparaît dans les romans en paternaliste autocrate. Il verrouille les institutions de son pays pour être conforme à son image et pour pouvoir se maintenir aux affaires. Il devient manipulateur et cynique. Les défauts du PM font ressortir une culture de la violence (non physique) que le colonialisme seul n’explique pas. Le PM réplique le modèle autoritariste des gouvernants de son époque. Ses imperfections participent aussi à dresser la caricature de ce personnage historique. L’insistance sur les traits de caractère et les figures d’accumulation construisent, certes, la caricature du personnage du PM, mais surtout de la personnalité historique.

3.2. LE NATIONALISME DU PM A L’EPREUVE DU POUVOIR

Le PM possède un important pouvoir de persuasion pour convaincre et amener tout un peuple à l’indépendance. Cependant, il doit aussi démontrer ses capacités d’écoute pour répondre aux besoins de chacun. Le peuple existait et n’attendait que son leader. Par contre, la mise en place de l’État-nation et de ses institutions réclame un travail monumental pour parvenir à l’indépendance et pour gérer la nouvelle République de Trinidad et Tobago :

He worked on his speeches through the Carnival (while the population was fêting), preparing for the debates in the Public Library, the all-night discussions, arguing with activists and politicians from the Left and the Right, confronting Regionalists and African and Indian nationalists, Chinese ideologues, and the French Creoles, as he came to grips with the constituencies of people that he needed to understand — as he faced the challenge of blending the discipline derived from the order imposed by the plantation, the creativity that came out of resistance and the anarchy of individual rebellion, and at the end still come up with one nation. (*JJM*, 263)

Les préoccupations du PM se confondent généralement dans les deux romans. Elles se font écho. En plus de la gestion politique de son parti, il doit faire face aux problèmes économiques et sociaux. La rhétorique anti-coloniale du début séduit et amène l’euphorie – comme on a pu le voir plus haut avec le récit de Fisheye –, mais dans la pratique ce nationalisme doit s’installer dans une relation de pouvoir. Max Weber explique : « *Le pouvoir est la probabilité pour un acteur d’être en mesure d’imposer sa volonté dans le cadre d’une relation sociale, malgré les résistances*

éventuelles»⁵⁹⁹. Le PM dans les romans montre sa capacité à gouverner, certes, mais les interactions avec le peuple changent. Les moments d'émotion de l'affect se raréfient. Les grandes envolées verbales s'étiolent après quelques années de pouvoir. La grande majorité de la population s'est lassée des promesses nationalistes non tenues, d'autres, une minorité, se complaisent et abusent du confort de leurs fonctions⁶⁰⁰. De l'impossibilité de satisfaire tout le monde et de juguler la banalisation de corruption émane l'amertume. Les narrateurs présentent un homme amer, mécontent, qui ressasse son passé, et les événements marquants de sa gouvernance. Le pouvoir le mine. Ses discours sur les injustices, l'anticolonialisme et la résistance sont réinvestis, non pas à son profit, mais pour lui résister :

He had written it to lay blame that had been heaped on him at the door of colonial history, its injustice, prejudice and waste that left Blackpeople so impatient for an equal place, that less than six years after he take power (power?) he would find the army in mutiny, the youth, unemployed and trade unions demonstrating on the streets, productivity down, business people packing up to leave, and a set of Black Power drums vibrating in his head./ But he couldn't do it. He couldn't allow the country to start its Independence with the military in charge and rabble rousers at the helm. No, sir. No way, Jose. He call a state of emergency. He get the police and the loyal part of the army to do their duty. He put the dissidents in detention on Nelson Island. He make sure they get a fair trial. (*IJM*, 263)

Dans le passage précédent, le PM énumère les faits sans réelle implication. Cette construction du personnage manque de profondeur. Elle n'apporte rien de plus que ce qui a été dit dans les médias et par les historiens. La focalisation externe du personnage repose sur du 'Shared knowledge' : 'le déjà-connu' et ne dévoile aucun fait de la sphère privée du personnage.

Le PM, personnage historique, est soumis aux aléas du pouvoir, en particulier la notoire Révolution du Black Power. Il se doit de ramener la paix dans son pays troublé. Les événements appelés « la révolution du Black Power de 1970 » ont mis à l'épreuve sa pratique du pouvoir, par des actes de résistance. Ces insurrections émanent du pouvoir. Foucauld affirme : « *Où il y a pouvoir, il y a résistance* »⁶⁰¹. King, le narrateur de *Is Just a Movie*, revient sur les manifestations du Black Power dans son récit. La focalisation

⁵⁹⁹Cité par Goetschy Janine, "Les Théories Du Pouvoir." *Sociologie Du Travail*, vol. 23, no. 4, 1981, pp. 447-67.

⁶⁰⁰La fin du règne d'Eric Williams fut particulièrement pénible pour lui, car son gouvernement était miné par la corruption.

⁶⁰¹CANAVÊZ Fernanda, MIRANDA Heraldo, « Sur la résistance chez Freud et Foucault », *Recherches en psychanalyse*, 2011/2 (n° 12), pp. 149-157.

sur le personnage du PM permet d'évoquer cette réalité historique, d'un autre point de vue que celui des personnages principaux.

La citation suivante explique les insurrections du peuple :

(L)a colère jaillit brutalement et se transformera peut-être en fureur. (...) Les fureurs politiques, du moins quand les institutions politiques ne sont pas durablement absentes, sont brèves ; et elles laissent ceux qui s'y sont laissé entraîner abasourdis, sans voix audible. Le peuple ne revendique pas durablement ses actes de cruauté ; ils surviennent lorsque les forces de l'ordre institutionnel ont rompu leurs engagements et se complaisent dans une inflexibilité qu'ils jugent « bonne ».⁶⁰²

On assiste à ce phénomène déclencheur dans la révolution du Black Power. Dès la fin des années 60, l'insatisfaction générale grandit parmi le peuple. Il s'impatiente et ne comprend pas comment les changements promis et espérés ne se réalisent pas. La classe ouvrière d'abord manifeste son exaspération par des grèves à répétition, suivies, principalement, par les jeunes étudiants séduits par l'idéologie du Black Power⁶⁰³ des États-Unis d'Amérique, dont le fondateur Stokely Carmichael est originaire de Trinidad. Le mouvement Black Power s'étend au-delà des frontières étatsuniennes et prône l'auto-défense, l'auto-détermination, l'accès aux pouvoirs économiques et politiques, ainsi que la fierté des valeurs noires. Dans la crainte d'être dépassé par des événements, considérés comme révolutionnaires et une menace à la sûreté de l'état de Trinidad, et sous la pression du Haut-Commissaire britannique, Eric Williams instaure un couvre-feu. À ce moment, il procède à l'arrestation et l'emprisonnement des leaders du mouvement. Profitant de ces troubles sociaux, un certain nombre de militaires se mutinent. Après maintes tergiversations, le chef d'État se résout à demander l'aide des États-Unis d'Amérique pour stopper les insurgés. Cette situation d'insurrection, moins de dix ans après l'indépendance, contredit les relations de pouvoir imaginées par les nationalistes trinidadais. Le « *massa day done* » ne s'actualise pas, puisque les Britanniques et même les Américains gardent un droit d'ingérence dans les affaires internes du pays.

Cette insatisfaction du peuple interroge sur l'incapacité du pouvoir. Quelles sont les difficultés du pouvoir ? La tutelle de la Grande-Bretagne empêche-t-elle d'implémenter le programme des nationalistes ? Le nationalisme du PM ne comporte-t-il pas d'actions

⁶⁰²LANTZ Pierre, « Peuple et démocratie », *L'Homme & la Société*, 2012/3-4 (n° 185-186), p. 249-261.

⁶⁰³Le Black Power représente l'un des groupes radicaux du mouvement pour les droits civiques des noirs aux États-Unis d'Amérique dans les années 60.

sociales et économiques fortes ? Pourtant, Fisheye raconte que le PNM lors des discours à Woodford Square affirme leur volonté d'éradiquer la pauvreté et les bidonvilles. Le développement de la thématique économique nationaliste reste insignifiant dans les romans. Le discours ironique du narrateur de *Salt* dénonce l'exclusion de la population de l'industrie pétrolière. Il soutient que la seule manne pétrolière des habitants du pays est les fûts usagés de cette industrie. Quant à l'action sociale, le récit de *Is Just a Movie* mentionne l'électrification et la distribution de l'eau courante à Cascadu. Historiquement, pour bâtir la nation trinitadienne, E. Williams se tourne vers le socialisme. Avec le boom pétrolier il peut initier une politique sociale. Il rend gratuit le bus pour les étudiants et les personnes âgées, ainsi que l'accès aux lycées tertiaires. Il alloue une pension aux personnes âgées et il procède à diverses autres actions sociales en faveur des plus nécessiteux. Sa politique sociale et économique vise à aider les plus démunis de la population pour leur donner une meilleure image d'eux. Eric Williams proclame : "*Development has a face – and that is the face of man. Development must, therefore, cater for the total needs of that man.*"⁶⁰⁴ Les besoins humains passent avant tous les autres. Cependant, malgré les mesures sociales entérinées, le mécontentement s'accroît dans les diverses couches de la population. Les inégalités sociales demeurent. Le nationalisme trinitadien, nourri d'une idéologie anti-coloniale, contestataire et unitaire, ne parvient pas à impulser une dynamique économique et sociale pour satisfaire la population. Les modèles de développement industriel de l'Europe ne s'adaptent pas à la nouvelle république. L'industrie pétrolière laisse espérer un meilleur développement économique afin d'assurer une certaine stabilité aux îles. Cependant, la mainmise néo-coloniale – les pays occidentaux continuent à imposer leurs diktats, profitent des niches économiques et rapatrient les bénéfices dans leur pays – empêche une meilleure distribution des biens au profit de la population locale. Le PM, comme bon nombre d'autres chefs d'état nationalistes et indépendantistes de cette époque, doit apprendre à gérer avec ces données limitantes. L'extrait suivant de *Salt* dépeint un PM en lutte contre ce néo-colonialisme :

there are interests that don't want you to progress. They don't want it at all, at all. What they want is a dolly-house government that they could tell how high to jump. What they want is an overseer to oversee things for them as they used to have on their plantations. But I want to let them know: those days are done. Massa day done! Why don't they

⁶⁰⁴<https://exhibits.lib.utexas.edu/spotlight/celebrating-eric-williams/feature/leader-statesman>
<https://www.guardian.co.tt/article-6.2.431202.84b04bea1f>

Dans *Is just a Movie*, le tournage d'un film américain vient aussi attester de cette présence⁶⁰⁵.

Les organismes internationaux, tels que le FMI (Fonds Monétaire International), exercent eux aussi une pression extrême sur les nouveaux pays indépendants pour qu'ils maintiennent un juste équilibre économique et commercial. Si la dette perdure, l'institution internationale propose des mesures draconiennes afin de l'épurer. Créée en 1944, à ses débuts, la quête de la stabilité financière des pays primait sur la stabilité sociale. Elle ne se souciait guère des graves conséquences que ces mesures impopulaires auraient sur la population de ces pays déjà appauvrie. Dans le roman *Is Just a Movie*, le PM expérimente cette dure réalité. L'une de ses préoccupations premières se trouve être le FMI :

the International Monetary Fund to appease, the National Debt to service, the civil service to downsize, the disease of rampant individualism left over from colonialism to eradicate, the African, Indian, Chinese, European, Lebanese, and God knows what other peoples to weld into one nation, the commanding heights of the economy to wrest from the clutches of foreign interests, the restless Black youth seeking deliverance in mischief and slogans to be guided back to the path of responsible citizenship. (*IJM*, 97)

Ce passage évoque des réalités historiques auxquelles Eric Williams et surtout ses successeurs durent faire face. Au moment des négociations pour l'indépendance, la Grande-Bretagne propose un cadeau de départ appelé le 'golden handshake'. Celui-ci fut dédaigneusement refusé par Eric Williams. Selon lui, cette somme dédommageait principalement les anciens colons et n'était pas suffisante compte tenu des profits réalisés par l'Empire britannique dans le pays. Certains affirment que ce refus a eu un impact sur l'économie de son pays, en dépit d'une industrie pétrolière⁶⁰⁶ bourgeonnante et prometteuse. Dans les années 80, la récession mondiale, fruit de la crise pétrolière

⁶⁰⁵Cet épisode du néo-colonialisme dans *Is Just a Movie* a fait l'objet d'une étude parodique dans la partie II de cette thèse.

⁶⁰⁶Dès la fin du 19^e siècle, les puits de pétrole furent exploités en plein sol, notamment à Pitch Lake. Au milieu des années 50, les premiers puits off-shore furent creusés. <https://thelawreviews.co.uk/title/the-oil-and-gas-law-review/trinidad-and-tobago>

mondiale, frappe aussi la République de Trinidad and Tobago. Le FMI⁶⁰⁷ intervient à la fin de l'année 1988 et préconise des mesures drastiques pour épurer la dette. Ces mesures impactent surtout ceux qui se trouvent dans la catégorie économiquement et socialement défavorisée. L'économie ralentit, les licenciements se multiplient. Le mécontentement grandit dans la population. L'acmé de cette situation de restrictions et de privations se produit lors du coup d'état des Jumaat al Muslimeen le vendredi 27 juillet 1990. Après six jours de terreur, leur tentative avorte. Eric Williams, mort depuis près de dix ans, n'assiste pas à ces événements et pourtant son double fictionnel apporte une solution à cet épisode historique.

L'idéologie contestataire du nationalisme trinidadien se reproduit par des insurrections, d'abord par la Révolution du Black Power en 1970 par un peuple qui s'impatiente – les changements promis tardent à se réaliser –, puis par le coup d'état de 1990 provoqué à la suite des mesures économiques sévères et restrictives. En dépit des mesures sociales adoptées et du boom pétrolier, la vision du nationalisme se désagrège dans l'exercice du pouvoir. Le nouveau paradigme du colonialisme, le néo-colonialisme, ne permet pas d'assurer une véritable indépendance. Le PM fictif subit les précisions aussi bien internes qu'externes. Il est conscient qu'une nation a besoin de temps pour se réaliser pleinement : « *How many years it take Britain to come up with their holy conventions? How many kings get killed, how many priests murdered? In America how many Native Indians / how many Blackpeople get lynched (...) he needed time too* » (IJM, 266). Cependant, l'impatience de son peuple et son désir de perdurer l'amènent à changer de paradigme. Le PM renonce à son nationalisme basé sur une rhétorique anti-coloniale.

3.3. LE REVIREMENT IDEOLOGIQUE DU PM

3.3.1. Accepter le libéralisme et ses conséquences

Le PM impulse un changement de cap idéologique en s'orientant vers une doctrine nationaliste plus policée, plus neutre, moins révolutionnaire et contestataire, et plus inclusive pour être acceptée par un plus grand nombre : “*Now was the time to leave behind all the confusion and resentment brought on by history and press on with development*” (IJM, 297). D'un nationalisme sur la base d'un idéalisme socialiste, le

⁶⁰⁷Robinson's IMF prescription came as a cruel blow to working people, many of whom had switched allegiance from the PNM when evidence of the latest's criminal record of corruption and graft became more publicly known during the early 1980s. Source : Searle Chris, “The Muslimeen Insurrection in Trinidad,” *Race & Class*, vol. 33, no. 2, Oct. 1991, pp. 29–43.

PM fictif inscrit son pays dans le libéralisme :

He had to stop what they called his anti-colonial rhetoric that made important people uneasy. He had to cull from his vocabulary divisive words like oppression and resistance and injustice and reparation and poverty. He had to accept the fiction that every ethnic and religious group in the country had started off with equal opportunity. He had to agree that privilege was earned and poverty deserved, that people had chosen the state in which they found themselves. (*IJM*, 267)

Ce changement, il l'impulse bien malgré lui, comme l'atteste la répétition du semi-modal 'had to'. Ce modal indique une forte contrainte extérieure au sujet. L'utilisation du modal amène une autre image du PM. Il n'influe plus sur les événements il les subit. D'acteur de son idéologie nationaliste, il devient un 'jouet au carnaval des autres'⁶⁰⁸. Ces deux représentations du PM connotent des changements à la tête de la nation trinitadienne. À la mort d'E. Williams, son parti reste au pouvoir quelques années, puis l'alternance démocratique tant souhaitée par l'opposition se réalise enfin, d'abord par un parti de coalition, puis par des partis uninominaux. Eric Williams était certes un bipolaire⁶⁰⁹ notoire, mais ces changements radicaux dans l'action du PM n'attestent que d'un changement de personne. Le PM amène une nouvelle vision du pays, calque de la réalité du moment.

Dans un monde où le libéralisme effréné sous forme de mondialisation, continuité du colonialisme, impose ses diktats, la résistance des pays en voie de développement comme Trinidad semble vaine, s'ils veulent garder ou obtenir leur place dans le concert des nations. L'entrée dans la modernité s'obtient par l'acquisition de nouvelles technologies, signes de progrès, pour ne pas être considéré comme arriéré. Le PM veut cette modernisation pour son pays : « *He was going to set them on the road to the development of a modern civilisation* » (*IJM*, 297). Son désir de laisser son empreinte sur le pays est toujours aussi vivace.

De manière caricaturale le PM de *A Movie* attend un miracle. Il n'est plus l'homme des initiatives et de l'action, il attend. Toutefois, son attente se tourne vers l'extérieur. Cette attitude montre la résurgence de sa posture de subalterne. Son *Massa day* demeure

⁶⁰⁸Allusion au poème d'Aimé Césaire, *Hors des jours étrangers* du recueil *Ferrements* : « *quand/quand donc cesseras-tu d'être le jouet sombre/au carnaval des autres/ou dans les champs d'autrui/l'épouvantail désuet.* »

⁶⁰⁹Selwyn Ryan dévoile cette disposition d'Eric Williams dans son livre par le témoignage de Manley : « *he suffered from "bipolar disorder"(known as manic-depression)* », « *Manley once observed that Williams was "more than a man of split personalities; he was many personalities in one . . . the most complicated little man one ever met"* » (*op. Cit*, p.180).

irréremédiablement la réalité, comme son nationalisme, il change de posture. Le PM attend de l'autre – puissance étrangère – une aide pour le développement économique de son pays. Le miracle finit par arriver sous la forme d'une ressuscitée au pouvoir de guérisseuse – Dorlene, donnée pour morte, s'avère être vivante au moment de son enterrement, elle se réveille avec un don de guérison. Pour lui, cette niche financière permet de stimuler l'activité économique du pays à tous les niveaux. Il veut la garder pour son pays. En plus des investisseurs étrangers, il va jusqu'à inviter les anciennes figures coloniales du développement de Trinidad, « *this opportunity to invite people from the world to come and see the progress we have made as a society* » (IJM, 299). Le PM dans sa nouvelle posture a besoin de l'approbation des pays occidentaux. D'homme assertif avec un fort pouvoir de persuasion, il devient un jouet dans le jeu de la mondialisation, dénotant ainsi sa situation de colonialité. Il a besoin de reconnaissance, de l'approbation des autres, non pas des gens de son pays, mais de l'extérieur, de l'occident. Il cherche à se rassurer sur ces choix de développement économique : « *But we needn't worry, the PM said. Be of good cheer. They had left behind plans that should we follow them would enable us to construct for ourselves a world as wonderful as the one they had built for themselves* » (IJM, 348). L'attitude offensive de son nationalisme se transforme en empathie rassurante et en esprit compétitif pour rattraper le retard de développement de son pays.

Le revirement du PM surprend. Il abandonne sa rhétorique anticoloniale et son idéal socialiste au profit d'un développement économique néo-colonial, sous sa forme mondialisée. Sa nouvelle posture donne une place centrale à l'économie et non plus au peuple. Il enferme son peuple dans une logique marchande et consumériste. Il les incite à abandonner leurs rêves, comme lui : « *the long lines of people waiting to sell their dreams. Reparation for Africans held in enslavement, a full and unqualified democracy, the removal of poverty, good housing, water for everybody, boats up and down the Caribbean, Caribbean Federation* » (IJM, 316). Cet extrait du chapitre *The Selling of Dream* souligne les dangers d'un monde mercantile où les rêves n'ont plus de place. L'unicité, l'uniformité proposée par la mondialisation correspond à un monde robotisé – selon l'expression moderne – ou zombifié – pour un ancrage caribéen. Ce monde impersonnel, superficiel, ne favorise pas l'expression de soi et ne valorise pas la distinction culturelle. Dans le roman *Is just a Movie* le peuple est appelé à devenir des

‘non-people’. George Ritzer⁶¹⁰, à la suite de Marc Auger, ajoute à la notion de non-lieux celui de ‘non-people’ – non-personnes. L’idéologie nationaliste trinitadienne sur des fondements socialistes passe à une idéologie de ‘non-people’ qui priorise l’économie. Par cette thématique, le romancier cherche à montrer le danger de déshumanisation qu’apportent le consumérisme et la logique mercantile de la mondialisation. Rêver, refuge mental agréable, est aussi le premier pas vers la concrétisation d’un projet de transformation du monde pour le rendre meilleur⁶¹¹.

Dans l’exercice du pouvoir, le PM ne parvient pas à imposer son idéal. Il change de paradigme et se conforme à une mondialisation inéluctable. Il n’a pas su générer un nationalisme économique qui soutiendrait son nationalisme idéologique, et le nationalisme culturel, quoique largement adopté par la population, n’a pas intégré tous les citoyens du pays. Le revirement idéologique du PM s’accompagne corollairement de l’abandon de l’unité du peuple et conduit à l’acceptation de l’ethnicité.

3.3.2. Accepter la pluralité culturelle et l’ethnicité

Le PM fictif, comme E. Williams, bâtit son nationalisme sur l’unité de son pays. Ce dernier martèle à tous les citoyens la nécessaire unité et allégeance à leur seul pays, Trinidad and Tobago : *“Together the various groups in Trinidad and Tobago have suffered, together they have aspired, together they have achieved. Only together they succeed.”*⁶¹² Le Dr Shalini Puri, autrice de *The Caribbean Postcolonial: Post-Nationalism and Cultural Hybridity*⁶¹³, commente ce discours en pointant la notion d’hybridité sur laquelle Eric Williams s’appuie pour bâtir l’unité de la nation : *« he must produce it as both hybrid and homogenous »*. Viranjini Munasinghe⁶¹⁴, quant à elle, soutient qu’Eric Williams et son parti n’ont pas favorisé une identité culturelle, car ils cherchaient à bâtir d’abord l’unité dans sa diversité.

Cependant, la diversité d’origine de la population, l’absence d’alternance du pouvoir et les revendications ethniques de plus en plus affirmées amènent les dirigeants du pays vers une prise en compte de cette pluralité. Le PM n’incarne pas un personnage

⁶¹⁰Ritzer George, et al., “The ‘Magical’ World of Consumption: Transforming Nothing Into Something”, *Berkeley Journal of Sociology*, vol. 49, 2005, pp. 117–36.

⁶¹¹Le discours de Martin Luther King intitulé ‘I have a dream’ a suscité l’espoir et la volonté de changer la condition des Afro-américains.

⁶¹²Eric Williams, *History of the People of Trinidad & Tobago*, Andre Deutsch, 1962, p. 279.

⁶¹³Shalini Puri, *The Caribbean Postcolonial: Post-Nationalism and Cultural Hybridity*, Palgrave Macmillan, 2004, p.16.

⁶¹⁴Munasinghe Viranjini P., *Callaloo or Tossed Salad? East Indians and the Cultural Politics of Identity in Trinidad*, Cornell University Press, 2018, p.214.

ethnique. De toute évidence, comme Williams, il appartient à la communauté afro-trinidadienne – démographiquement plus représentative à l'époque. Cependant, en bon chef de la nation, il se tient au-dessus des intérêts ethniques et déplore l'ethnisation du pays. Il accepte le multiculturalisme à marche forcée : «*All the work he had done to produce a narrative that included everybody as equal victims of a system unravelled*», (IJM, 264-5). Ici, aussi le changement d'orientation s'impose à lui. D'abord, il constate que son idéologie nationaliste sur la base d'un anti-colonialisme offensif et de victimisation dans sa mise en œuvre a échoué. Ce nationalisme ne parvient pas à inclure tous les citoyens. Le PM s'accommode du multiculturalisme :

the world had taken another turn, and he wake up to find the country bamboozled into accepting what they called multiculturalism, that divided up the country into ethnicities and classes, with all the suspicions about each other planted in colonialism in full bloom, everyone with their own culture, their own music, their own worship, with less and less to share, nobody responsible to nobody else. (IJM, 264)

L'unité de la nation, l'une des priorités d'Eric Williams, ne se réalise pas. La première transgression vient de la Révolution du Black Power de 1970. Tournée vers l'affirmation des valeurs noires et d'une société plus égalitaire pour les noirs, elle induit un sentiment d'exclusion des Indo-trinidiens. À la suite de ces événements, certains membres du PNM et du gouvernement démissionnent⁶¹⁵. La '*Visa mentality*'⁶¹⁶ que dénonce Maurice Bishop s'intensifie. L'exode massif vers l'Occident et particulièrement vers le Canada s'accroît. Le nationalisme du PM peut difficilement arrêter le mouvement qu'il a lancé vers une authenticité, une prise en compte des valeurs identitaires et culturelles, et l'estime de soi collective et individuelle qu'il a initié. Basdeo Panday, Premier ministre de 1995 à 2001, suivant un mouvement déjà enclenché dans les pays occidentaux, applique une politique multiculturaliste. Ce terme se définit : «*comme un programme voire comme un régime politique voué à la valorisation et à la promotion du pluralisme culturel au sein d'une société donnée*»⁶¹⁷. Ce premier chef de gouvernement d'origine indienne de Trinidad légitime les religions afro-trinidadiennes et instaure un jour de célébration férié : le 30 mars. Eric Williams avait déjà défloré cette politique en participant activement à des célébrations indiennes

⁶¹⁵La démission de Kamaluddin Mohammed, ministre d'origine indienne, fut notoire à l'époque.

⁶¹⁶Searle Chris, "The Muslimeen Insurrection in Trinidad", *Race & Class*, vol. 33, no. 2, Oct. 1991, pp. 29–43, p32.

⁶¹⁷Meidad Benichou, *Le multiculturalisme*, Breal, Collection : Thèmes & Débats, 2006.

et en instituant dès 1966, la célébration de la fête indienne la plus populaire, Divali, comme jour férié. Le multiculturalisme amène une vision optimiste du lieu où il s'applique, car les différentes ethnies cohabitent et partagent sans avoir à sacrifier leur identité singulière. Cependant, certaines franges ethniques à Trinidad adoptent un postulat radical.

Le pluralisme culturel de Trinidad s'oriente vers une ethnicité exacerbée. Le romancier fait dire au PM : *“to deliver the island from the clutches of individualism and unreason, to halt tribalism and to bring us all together in a new and beneficial relationship”* (IJM, 297). Le terme de tribalisme véhicule une connotation négative et désigne une ethnicité de la démesure, du repli identitaire. Le PM déplore l'éclatement du pays en ethnies qui veulent préserver leurs valeurs singulières et ne contribuent pas à un vivre ensemble national. Il constate impuissant l'hostilité et la rivalité ethnique dans un pays où il prônait l'unité et la tolérance. Il assiste à la résurgence des anciens antagonismes coloniaux.

Le PM conçoit difficilement l'ethnicité, elle vient concurrencer son nationalisme englobant. Selon les premiers concepteurs du terme ethnicité :

Gordon et Wallerstein utilisent le terme ethnicity pour désigner non pas l'appartenance ethnique mais les sentiments qui lui sont associés : le sentiment de former un peuple (sense of peoplehood) partagé par les membres de sous-groupes à l'intérieur des frontières nationales (...), ou le sentiment de loyauté (feeling of loyalty) manifesté à l'égard des nouveaux groupes ethniques urbains⁶¹⁸

Cette définition de l'ethnicité menace les fondements du nationalisme unitaire. Les valeurs novatrices du nationalisme du PM, à portée humaniste et inclusive participaient à la construction de l'unité nationale. Alors que l'ethnicité, bien qu'elle prône la tolérance, promeut des valeurs conservatrices. L'ethnicité sauvegarde la spécificité et elle démarque des autres ethnies en ne faisant vivre que les valeurs communautaires ancestrales. Elle véhicule une vision autarcique des ethnies qui se suffisent à elles-mêmes et vivent l'une à côté de l'autre sans partager⁶¹⁹. Le jeu de mots d'ethnicities' renvoie métaphoriquement à l'autarcie des ethnies qui se bunkérisent dans des villes ethniques – 'ethnic-cities' – favorisant le communautarisme. King le narrateur de *Is Just*

⁶¹⁸Philippe Poutignat, Jocelyne Streiff-Fenart, *Théories de l'ethnicité*, Quadrige, 2008, p.24.

⁶¹⁹Le partage implique un échange, une acceptation et intégration des valeurs de l'autre, par un phénomène d'acculturation où le 'a' d'acculturation n'est pas privatif, mais s'ajoute à l'existant.

a Movie choisit de dénoncer avec le terme de « *harbour* », et l'expression « *safe harbour* » pour désigner par la métaphore cette situation. L'image renvoie au port d'attache, le lieu sûr où le risque de se confronter aux autres n'altère pas sa loyauté ethnique. Le lieu de confrontation, de partage, de relations inter-ethniques correspondrait à la haute mer avec son absence de repères signifierait la perte des références ethniques sécuritaires. L'ethnicité apparaît comme une forme de nationalisme avec pour idéologie la religion. Elle ne vise pas l'unité et l'ouverture vers les autres, mais livre des batailles pour la reconnaissance de valeurs ethniques exclusives.

Dans les romans, les revendications ethniques acerbes se multiplient. Celles de la communauté indienne, plus expressives, s'incarnent dans le personnage de Mr Bissoon. Personnage ethnique stéréotypé, il traverse les romans par son militantisme ethnique et son refus de participation au carnaval, lieu de rencontre communautaire.⁶²⁰ Il insiste sur la probité de son groupe et sur les pratiques religieuses millénaires in-transgressibles. Par l'expression de sa foi religieuse, il se positionne en intégriste. D'autres personnages, représentants ethniques, expriment aussi leurs désidératas. Des petits groupes de la communauté afro-trinidadienne prétendent à plus de visibilité. Pourtant, cette communauté est considérée comme l'ethnie dominante. L'idéologie rastafari, portée par le personnage de Clayton Blondel dans *A Movie*, réclame la grandeur de l'Afrique. Alors que le personnage anecdotique de Little Josua déplore la perte de l'Afrique à Trinidad, due à la nécessité impérieuse de vivre dans la clandestinité de la culture africaine pour survivre. Même la discrète communauté chinoise trouve son porte-parole dans *Is Just a Movie*.

L'ethnicité multiplie les revendications dans une cacophonie, sans écoute de l'autre et met en danger la paix de la nation. Le PM n'exprime pas ses craintes d'un séparatisme, ni même de violences inter-ethniques dans les romans. Cependant, les conflits inter-ethniques de 1962 à 1964 au Guyana demeurent présents à l'esprit. E. Williams a contribué aux négociations pour un retour au calme. En dépit de ce foisonnement revendicatif ethnique, Trinidad jouit d'une paix exceptionnelle. Les dirigeants ne cessent de prôner la tolérance et le respect de tout un chacun. E. Williams œuvra à cette paix en interdisant les calypsos à caractère racial lors des compétitions de calypso. Le PM fictif tient bien son rôle d'artisan de la paix, il accepte cette ethnicité – décriée – de son pays.

Le romancier indique qu'avec la communauté indienne, l'ethnicité vise avant tout un

⁶²⁰Son intervention intempestive pour condamner le carnaval est analysée dans la partie I, au chapitre 2, 2.2. Cependant, le sport offre un lieu de rencontre plus neutre, notamment le cricket.

partage du pouvoir par une alternance démocratique. Les paroles du chant suivant confirment cet ardent désir :

*Trinidad was first ruled by the Caribs and Awaraks/then ruled by Spanish, White man and now the blacks/But the Indians have never yet been ah ruler/Because talks is that they don't want ah Indian Prime Minister/But we must change this situation, after Williams, Georgie and Robbie/In the next General Election/I say, put in the Indian man*⁶²¹

La communauté finit par avoir des représentants au poste de Premier ministre du pays. Les romans ne relatent pas l'accès d'un Indien au pouvoir. Toutefois, le narrateur de *Salt* souligne à plusieurs reprises l'inéluctable victoire du parti indien : « *Galvanized by the unexpected possibility of an election victory, the Democratic Party put its electioneering machinery into high gear* » (*Salt*, 241) et “*the enthusiasm of a people who would not be denied the victory they were scenting for the first time*” (*Salt*, 243). Le narrateur place cette victoire dans un contexte où le PNM est affaibli par la corruption et où le désir de changement devient de plus en plus pressant.

Certains observateurs de la vie politique à Trinidad, dont Ivar Oxaal⁶²², soutiennent que les Trinidadiens ont un vote ethnique et préfèrent voter pour les candidats de leur communauté. Depuis le début des années 90, la communauté indienne représente la plus large portion de la population trinidadienne, soit 35,4% en 2011 contre 34,2%⁶²³ pour la population afro-trinidadienne. Les deux groupes représentent des proportions quasi égales de la population. Or soixante ans après l'indépendance, Trinidad n'a connu que deux chefs de gouvernement indiens : Baseo Panday de 1995⁶²⁴ à 2001 et Kamla Persad-Bissessar de 2010 à 2015. Le quasi-monopole de la vie politique de Trinidad par le PNM vient infirmer cette allégeance communautaire électorale. Les autres ethnies biaisent ce vote communautaire. Une telle situation explique non seulement la fuite des votes ethniques en faveur des candidats du PNM, tant du côté de la communauté dominante indienne que du côté des minorités ethniques de Trinidad. Les métis indiens – les ‘douglas’ – ont une allégeance plus marquée à la communauté afro-trinidadienne qui facilite leur intégration. Les ethnies minoritaires, qui le plus souvent n'ont pas de

⁶²¹Muskesh Babooram and Sita Sahodra citées par Munasinghe Viranjini P dans *Callaloo or Tossed Salad? East Indians and the Cultural Politics of Identity in Trinidad*, p1.

⁶²²Oxaal I., Trinidad Electoral Politics: the persistence of the race factor, *Sociology*, 1970;4(2):255-255.

⁶²³Encyclopædia Britannica, <https://www.britannica.com/place/Trinidad-and-Tobago/People>

⁶²⁴Cette élection est symbolique, l'année 1995 commémore les 150 ans de l'arrivée des Indiens à Trinidad.

candidat de leur communauté, restent fidèles au père de la nation et à son parti. Le PNM garde (presque) toujours le contrôle des institutions électives. Le charisme de son fondateur y est ancré et permet une certaine continuité de son action. La longévité du PNM se transpose à celui du PM dans les romans. Le PM fictif lui aussi perdure et se renouvelle comme ses idéaux : “*Yes, all that he had to do to come up with his victorious new all-inclusive nationalism*” (IJM, 267). De peuple unique, il se tourne vers un nationalisme intégrationniste et ethnique.

Conclusion pratique du pouvoir

Le PM veut perdurer. Il lui faut s’adapter aux changements externes et internes de son pays. Il abandonne sa rhétorique anti-coloniale. Il inscrit son pays dans une modernité par le libéralisme de la mondialisation. Le peuple n’est plus au centre de son idéologie. Ce système économique cherche un nivellement du monde en proposant un modèle d’unicité où la masse des gens se dépersonnalise et se vide de toute identité singulière. L’autre orientation adoptée par le PM concerne l’ethnisation du pays. Celle-ci fut amorcée par les revendications enflammées du Black Power d’abord pour plus de justice sociale puis pour l’affirmation des valeurs noires. Les autres ethnies suivent – particulièrement l’indienne qui souhaite une représentativité du pouvoir communautariste. Or le PM reste toujours en place. D’autre part, en dépeignant le PM dans une posture de dénonciation du libéralisme et de l’ethnisation de son pays, le romancier l’érige aussi en porte-parole. Il dénonce la vision actuelle de son pays. Le PM, dubitatif, n’a aucune capacité à changer le monde.

Conclusion Chapitre III – Partie III

Avec son nationalisme triomphant porté par une idéologie anticoloniale et socialiste, le PM a obtenu l’indépendance tant réclamée et il dirige la République de Trinidad and Tobago. Les romans dressent un portrait caricatural du personnage. Le PM demeure à la tête de son pays sans discontinuité depuis l’autonomie du pays et au-delà de la diégèse des romans. Il agit en autocrate qui porte seul ses idéaux nationalistes et la gouvernance de son pays. Il fomenté des intrigues pour éliminer ses adversaires. Son règne prend des allures de démocratie et de culte de la personnalité. La solitude du pouvoir le rend amer et cynique et il se moque des morts.

Le romancier souligne certains traits de ce personnage historique pour le caricaturer. A travers lui, il expose un panorama de l'évolution de Trinidad depuis la période pré-indépendance jusqu'au milieu des années 1990. Des nœuds historiques marquent la vie de la République de Trinidad et Tobago. La focalisation sur ces événements donnés comme vécus par le PM et ayant à les résoudre en tant que Prime Minister du pays, permet d'identifier le PM avec le personnage historique d'Eric Williams. Celui-ci a dû faire face à l'insurrection du Black Power en 1970. Cependant c'est un de ces successeurs qui a dû résoudre la crise du FMI et le coup d'état des Musleems de 1990. Le décalage entre la durée du règne du PM et celui d'Eric Williams révèle un anachronisme qui sous-tend la caricature du personnage par sa longévité exceptionnelle dans un pays démocratique. Il conditionne les institutions du pays selon à son image et selon ses convictions.

Pour le romancier, aborder le réel trinidadien l'amène à dénoncer certains faits sociétaux par l'intermédiaire du personnage du PM. Dans les deux premières parties, le personnage du PM avait pour fonction de représenter le personnage historique d'Eric Williams. Dans la troisième partie, le PM sert de porte-parole du romancier. Le PM, sans grand enthousiasme, fait entrer son pays dans la modernité du libéralisme économique, signe de la mort annoncée des identités singulières. En outre, le PM ne peut que constater l'ethnicisation de son pays, manifestation du repli identitaire et non de partage et d'échange culturel. Cette ethnicisation représente une forme de nationalisme ethnique exacerbée. Le PM ne peut que déplorer ces évolutions de son pays, sans pouvoir les contrecarrer par ses idéaux nationalistes anti-coloniaux qui appartiennent à une autre époque.

CONCLUSION – Partie III

Dans cette partie, il ne s'agissait pas de faire le procès du nationalisme trinitadien, même si le concept lui-même est galvaudé de nos jours, et tendrait vers son dénigrement. L'objectif visait à le cerner et à observer la manière dont il opère dans la narration et dicte certaines représentations des hommes politiques, de leurs postures et de leurs partis. Dans ses romans, Lovelace montre comment la force du verbe des hommes aux commandes du pays Trinidad véhicule une idée de la nation qui permet aux lecteurs de voyager à travers le temps au pays Trinidad. Le choix du nationalisme trinitadien comme thématique – illustrée par la présence du personnage historique d'Eric Williams et de son parti – nous a permis de considérer ce voyage.

Cette partie a mis en lumière des événements historiques pour mieux comprendre les enjeux auxquels le nationalisme trinitadien s'est confronté. Au-delà du sens de la destinée du personnage historique du PM, c'est surtout le nationalisme trinitadien qui se révèle dans les œuvres du corpus. Les résumés des trois chapitres, les perspectives et les implications permettent maintenant de conclure cette partie sur le nationalisme trinitadien.

Le chapitre I a examiné l'éveil du nationalisme. L'impact de la colonisation a été abordé par la figure des maîtres d'école. Le récit du maître d'école de Kumaca symbolise une allégorie de la colonisation. Celui d'Alford George – dans *Salt* – montre l'aliénation mentale induite par le colonialisme. Ils dénigraient les valeurs locales au profit de celles de la métropole coloniale. Ces personnages abusent de leurs pouvoirs – viol pour l'un et châtiments corporels pour l'autre. Cette situation a provoqué un sentiment de manque de repères identitaires, une perte de contact de l'élite, des instruits avec le réel trinitadien. L'individu formé à l'école coloniale était inadapté à la vie en société de Trinidad. En outre, le romancier dénonce aussi le système de méritocratie du système colonial qui s'est prolongé au-delà de l'indépendance. Cependant, le personnage d'Alford George a su se libérer de ce carcan en faisant preuve d'abnégation.

Le Chapitre II a traité de la période pré-indépendance du nationalisme du PNM. Le magnétisme opéré par le PNM, parti politique promoteur du nationalisme trinitadien, permet au personnage de Fisheye, dans le roman *The Dragon can't Dance*, de dresser une satire de celui-ci. Le PNM adopte une idéologie nationaliste, il dénonce la colonisation et ses méfaits et promet d'apporter le changement dans le pays. La foule des partisans est exaltée. Les figures d'insistance abondent dans le récit. Elles

permettent de construire la satire. La vision satirique du personnage critique l'inaction politique d'un parti aux discours grandiloquents qui, malgré sa posture nationaliste anti-coloniale, ne parvient pas à se défaire de la colonisation. Pour mener sa satire, Fisheye emploie un certain nombre de procédés de masques littéraires que nous appelons *Welto*. La posture complice de Fisheye opère sur le lecteur qui entre dans son jeu satirique, fait d'insinuations, d'allusions et d'humour.

La technique du masque se retrouve dans une adresse au lecteur dissimulée. Le narrateur se dédouane de toute accusation en amenant le lecteur à répondre à son questionnement. Le *welto* littéraire s'opère par la dissimulation du romancier derrière son personnage qui n'apporte pas d'accusation directe du PNM. Le *welto* se retrouve aussi dans l'effet surprise de la satire. Il s'insère dans un récit d'histoire du *steelband*. Le parti change de nom – devient PN – dans les autres romans du corpus et le nationalisme trinitadien se personnifie.

Le Chapitre III a dévoilé la personnification du nationalisme trinitadien. L'idéologie du nationalisme trinitadien se révèle par l'intermédiaire du personnage historique d'Eric Williams, nommé PM dans les romans *Salt* et *Is Just a Movie*. Sa rhétorique anti-coloniale dénonce la colonisation. Il cherche à unir le pays autour de l'histoire de sa victimisation, de valeurs culturelles propres à Trinidad et de symboles nationaux puisés dans la flore et la faune. Le nationalisme d'Eric Williams s'élargit à la Caraïbe, par le développement du pan-caribéanisme sur les bases de l'éphémère Fédération des West-Indies.

L'indépendance de Trinidad et Tobago, acquise en 1962, a été une étape symbolique et a promu un espoir incommensurable de changement. Les artistes participent à cet élan d'espoir par la promotion d'œuvres à l'idéologie nationaliste. Le peuple – exalté par le moment historique et conscient d'être acteur de son histoire – adhère à ce nationalisme trinitadien. Dans les romans, il adule le PM, le père de la nation, et lui voue un culte de la personnalité. Certains lui prêtent même des pouvoirs surnaturels.

Cependant, le temps révèle un personnage grisé par le long exercice du pouvoir, révélant ainsi ses défauts qui, accumulés, participent de la caricature. Le PM est montré souffrant de '*pathologie de pouvoir*'⁶²⁵. Dans les romans, les allusions à des événements historiques permettent de relier le PM à la personne historique d'Eric Williams. Le

⁶²⁵Eqbal Ahmad, Carolee Bengelsdorf, Margaret Cerullo, [et al.], *The selected writings of Eqbal Ahmad*, New York, Columbia University Press, 2006, 637 p.

lecteur découvre un homme amer à la longévité d'exercice du pouvoir extraordinaire. Cette longévité exagérée témoigne cependant de la stabilité des institutions politiques créées par le PM et des successeurs qui reproduisent sa manière de gouverner.

Cependant le nationalisme trinidadien du PM se désintègre dans la pratique. Sa posture anti-coloniale ne perdure pas. Le monde autour de lui a changé. Il a dû collaborer avec ceux qu'il a pourfendus pour résoudre des crises sociales, économiques et politiques nationales. Il a accepté l'entrée dans la modernité commerciale de son pays à contrecœur, et considère le poids croissant de l'ethnicité de son pays comme un échec amer. Il n'a pas pu maintenir l'unité sociale et culturelle du pays. La société trinidadienne devient le lieu d'une compétition généralisée entre les individus et les communautés.

Du point de vue narratif, l'introduction d'un personnage historique assure l'ancrage dans le réel des fictions. En contrepartie, le personnage – faire-valoir du réel – limite le romancier, qui ne peut donner libre cours à son imagination s'il veut que son œuvre reste vraisemblable. Dans les romans du corpus, le personnage fictif ne s'oppose pas véritablement au personnage historique. Plus que le personnage lui-même, l'ancrage dans le réel est apporté par une série de situations historiques. La présence du personnage du PM dans deux romans montre que Lovelace n'a pas voulu s'affranchir de la figure du père fondateur de la nation, car il est difficile de dire l'histoire de Trinidad sans passer par une figure, même fictive, de E. Williams. La représentation de ce personnage – tout en défauts – ne révèle rien de plus que ce qui est déjà connu de la sphère privée de l'homme d'État.

Les réserves du romancier vis-à-vis de ce personnage historique – pas de nom, pas de date, pas de révélations choc, pas de dénonciation formelle du PNM – orientent vers une volonté de ne pas porter atteinte à l'honneur et à la considération de cette personnalité historique. Earl Lovelace maintient ainsi l'ambiguïté de son personnage fictif. La posture de regret, couplée à la longévité du PM, en fait d'une certaine manière le porte-parole de l'auteur. Comme le PM, Lovelace regrette l'état du monde, la perte d'authenticité due à la mondialisation, et l'ethnicité en quête de pureté. La société trinidadienne est devenue le lieu d'une compétition entre les individus et les ethnies. Cette attitude dénote une certaine nostalgie du passé qui confère un caractère mémoriel aux romans d'Earl Lovelace.

Quoi que dissimulé, le statut d'éveilleur des consciences du romancier se révèle. Les événements historiques installent une connivence avec le lecteur caribéen qui reconnaît

les événements. Le nationalisme trinidadien, par sa rhétorique anti-coloniale, a éveillé les consciences trinidadiennes et caribéennes par une appropriation de l'histoire et de la culture. Il a contribué à instiller la fierté trinidadienne et caribéenne. Cependant la posture radicale et agressive de ce nationalisme cause son délaissement. Son opposant principal n'est certes pas à chercher dans un autre parti national, ou bien même dans un autre pays, mais dans la mondialisation qui, avec ses promesses de progrès et de modernité, attire inexorablement. Pourtant elle est simultanément signe de dés-identification et de dé-personnalisation. Si l'aspect divertissant de la lecture, par la caricature du PM et la satire du PNM, prime, le message du romancier éveilleur des consciences pointe toutefois vers un avertissement. Celui de la perte d'authenticité, de la perte de soi – non pas des Trinidiens et Caribéens seulement – mais du monde entier. À la manière du calypsonien qui amuse, certes, la figure du romancier-conteur instruit en même temps qu'elle se dévoile.

Le nationalisme politique trinidadien a perdu ses repères dans le monde actuel. Cependant, le nationalisme culturel et écologique est de plus en plus dynamique et se renforce pour contrer les menaces sur l'environnement et la déperdition culturelle affichée par l'uniformité et le conformisme de la mondialisation. Ces mouvements culturels sont actifs dans le pays, mais aussi dans les diasporas de Trinidad. Earl Lovelace participe à cette résistance culturelle par sa posture de chantre de l'authenticité du réel trinidadien. Dans sa pratique, il atteste du principe de Glissant : « *agis dans ton lieu, pense avec le monde. C'est cela la mondialité. Une politique du monde qui s'oppose aux aspects négatifs de la mondialisation* »⁶²⁶. En ce sens, le romancier s'inscrit aussi en éveilleur des consciences par la culture. Toutefois, l'aspect écologique ne s'affirme pas dans les romans de l'auteur.

Plus que la caricature du PM, c'est la satire du PNM qui dévoile cet aspect double du calypso, et surtout du Welto. La dualité et les dissimulations de l'adresse au lecteur, l'auteur-satiriste, se masque derrière un personnage dont l'attitude satirique est inattendue. L'absence de dénonciation clairement formulée, les effets surprise de cette satire, et le PM porte-parole du romancier, contribuent au jeu avec le lecteur et révèlent l'auteur en artiste du welto littéraire. Par sa maîtrise de l'art de la narration, le romancier s'amuse aux dépens de ses lecteurs au jeu du 'ou wé, ou pa wé'.

⁶²⁶Rosa Moussaoui et Fernand Nouvet, Entretien d'Édouard Glissant *L'Humanité*, 6 Février 2007.

CONCLUSION GENERALE

Rappel de la problématique

Dans cette conclusion nous entreprenons un bilan de notre recherche sur *la culture créole et le nationalisme trinitadien dans trois romans d'Earl Lovelace. Earl Lovelace éveilleur des consciences caribéennes par l'art du welto*. Cette recherche a été menée par le prisme de la carnavalisation et du Welto. Dans un premier temps, nous présentons une synthèse des parties, puis les résultats sur la thématique du réel trinitadien, de l'éveilleur des consciences, de la carnavalisation et du welto. Nous apporterons une réponse à notre questionnement : comment l'écriture romanesque d'Earl Lovelace dépeignant la réalité de Trinidad est-elle révélatrice d'un procédé de welto ? Puis les limites relatives à notre recherche seront prises en considération. Nous concluons sur les perspectives, les implications et les orientations possibles de cette thèse.

Synthèse

La première partie a d'abord mis l'accent sur les lieux de la culture créole comme espace matriciel par une approche socio-historique selon le concept de Westphal. Cette conception nous a amenée à prendre en compte le système plantationnaire comme la base d'une construction idéologique et économique qui engendre la culture créole dans un choc culturel où toutes les cultures en présence n'ont pas eu la même facilité d'expression. Les cultures africaines principalement ont dû se masquer, se fondre dans d'autres pour maintenir leur existence. Ainsi, ce lieu de déshumanisation est aussi celui de la déculturation et de l'acculturation. **Le romancier s'attarde sur la relation aliénante au travail de ce lieu d'étrangeté**. Avec le village préservé de Kumaca, un rapprochement avec la notion de 'bon sauvage' et la représentation du village marron – suivant la logique socio-historique – ont été établis. La problématisation de Cascadu dans *Salt* a été mise en évidence. Les conflits liés à la terre induisent une nécessaire Réparation. **Cascadu, lieu diégétique**, représente la ruralité de Trinidad avec une vie paisible et tranquille qui évolue au cours du roman pour devenir un milieu semi-urbain avec de nouvelles dimensions culturelles nationales. Le lieu prend une dimension fantastique dans *Is Just a Movie* avec la mythologie antillaise et ses créatures fantastiques qui ont permis de problématiser l'aliénation mentale du personnage de Claude. Parmi les trois romans du corpus, deux se déroulent dans le milieu rural de Cascadu. Si l'auteur montre la ruralité de Trinidad, c'est pour mieux mettre en évidence

le milieu urbain comme lieu privilégié de la culture créole à Trinidad.

L'étude a dévoilé un constat accablant de Port of Spain, décrite comme une ville coloniale décriée pour son obsolescence. La représentation de la déliquescence des lieux de pouvoir est une métaphore de l'inertie du pouvoir politique. L'analyse a montré des femmes en difficulté dans la ville. Le concept de « *non lieu* » de Marc Augier a été appliqué au quartier de Diego Martin pour la représentation de son uniformité stérile. Le romancier plébiscite le bidonville de Laventille, lieu de la culture urbaine à l'origine des principales pratiques culturelles endogènes de Trinidad : steelband et carnaval, mais avant tout, lieu de la culture de la résistance. Nous avons commencé par la présentation épique de Calvary Hill, où le narrateur glorifie le morne en dépit de son aspect immonde. Nous avons aussi montré la glorification de la femme « mère courage » ou « fanm potomitan », qui reflète une vision patriarcale de la femme. Puis le lieu se révèle comme berceau de la culture créole urbaine au cours d'une visite guidée de Laventille, que nous avons approchée par le concept de ' voyage initiatique ' de Xavier Garnier.

Les enjeux intermédiaires mis en évidence au cours de cette recherche sur les lieux sont de divers ordres. Bien que se scindant en milieu urbain et milieu rural, ce chapitre ne veut pas signifier d'emblée une dichotomie entre ces deux espaces. La problématisation du paysage de Cascadu sert de support pour développer la question de la Réparation, mais le paysage rural n'échappe pas au traitement bucolique. Sur le plan sociologique, les rapports homme-femme entrevus par un regard masculin tendent à idéaliser la femme-mère ou à soutenir que la femme ne peut se réaliser sans un homme. Le bestiaire de la mythologie antillaise est instrumentalisé pour montrer l'aliénation mentale. La valorisation du bidonville de Laventille demeure le motif essentiel d'un contre-discours visant à rétablir l'assise africaine de la culture créole urbaine de Trinidad. Le prologue épique de *The Dragon Can't Dance* a permis d'introduire la carnavalisation dans ce chapitre.

Le deuxième chapitre de cette première partie proposait l'exploration de la textualisation du carnaval de Trinidad dans les romans du corpus. Le principe de détronisation et d'intronisation selon Bakhtine a servi à explorer diverses représentations carnavalesques dans *The Dragon Can't Dance*. Le grotesque réaliste de ce théoricien russe a permis de montrer la célébration du corps des femmes objets sexuels. Le détournement du langage religieux catholique anoblit les personnages. Les

mots-masques sacralisent les femmes de Calvary Hill **en désacralisant le sexe**. Avec le même procédé, le steelband est élevé au rang de religion. Le traitement du masque du dragon d'Aldrick a révélé sa dualité d'accessoire de carnaval et de médium religieux, ainsi que sa créolisation. Puis le développement du carnaval comme lieu de rencontre a retracé les polémiques religieuses et ethniques à son propos, **et aussi** de mettre en évidence la réalisation de soi de certains personnages. L'une peut se concevoir reine grâce à sa participation à la parade des jours gras, et l'autre trouve enfin son terrain démocratique à Jouvay Morning. Il en ressort que la parade de Jouvay a gardé les traces de son africanisation avec les *jab jabs*, ainsi que le rituel de boue, encore présent de nos jours. Le dernier développement sur ce carnaval de Trinidad déclinait les rencontres musicales avec le steelband et le calypso. L'évolution du steelband a été dégagée lors de cette analyse. Le romancier a romancé la création des premières notes du steelpan. Alors que le calypso en tant qu'expression populaire a laissé apparaître sa singularité par son art du 'double entendre', la place du calypsonien dans la société trinitadienne, la problématique des langues et le nouveau rôle littéraire du calypsonien.

Divers enjeux ont pu être relevés dans ce chapitre. Avec la textualisation du carnaval, le regard masculin sur la femme se poursuit, elle devient objet sexuel. Nous avons établi le carnaval comme synthèse de la culture créole de Trinidad. Il regroupe pendant une période les pratiques dominantes de cette culture. Il s'agit essentiellement d'une culture créole urbaine avec sa trilogie – carnaval, steelband et calypso – instrumentalisée par les nationalistes trinitadiens, dans la représentation qu'en offre Earl Lovelace dans les romans du corpus. Cette trilogie culturelle a mis en lumière des croyances, des pratiques et la langue. La pratique du masque du dragon, le steelband et le calypso attestent tous du *welto culturel*, qui rend visible l'interdit. En cela, le carnaval en tant que réappropriation de la population afro-trinitadienne, participe aussi au *welto culturel*. Cependant, le carnaval-lieu de rencontre a montré ses limites. Certains s'excluent pour des motifs religieux ou ethniques alors que d'autres se sentent exclus pour des raisons financières. L'africanisation du carnaval se révèle par le masque du dragon et par le rituel de boue, traces vivaces d'une Afrique mythique et lointaine.

La réalisation de soi, l'un des enjeux majeurs des romans d'Earl Lovelace, est véhiculée par trois personnages, Florence, Claude, et plus particulièrement par Aldrick qui abandonne l'enfermement identitaire pour une ouverture sur son monde créole. Dans la conclusion, la mise en perspective avec l'*Éloge de la Créolité* a abordé la nécessité de dire son monde pour restaurer l'être caribéen, pour se recentrer et proposer une vision

du monde dans sa diversité. La démarche d'éveilleur des consciences trinitadiennes et caribéennes – que nous attribuons au romancier – ne s'inscrit pas dans une déconstruction forcée de l'hégémonie de l'eurocentrisme, mais dans un ancrage dans son territoire en valorisant ses créations dignes de respect.

La deuxième partie de cette thèse a présenté la parodie en tant que forme de la carnavalisation. Nous avons opté pour une étude thématique. Le premier chapitre a abordé le thème de la colonisation. La première parodie proposait une déconstruction de l'épopée coloniale pour une valorisation de l'esprit libre des esclavagisés, et la seconde une dénonciation parodique du néo-colonialisme et de ses effets sur la population locale. Le deuxième chapitre avait pour thème la révolution. La parodie de la révolution de la bande à Fisheye a interrogé la révolution comme parade carnavalesque dans les rues de Port of Spain. Des jeunes désœuvrés du bidonville de Calvary Hill veulent se faire entendre en employant un langage révolutionnaire. L'autre parodie a dépeint la quête de gloire de Sonnyboy au moment de la reddition des membres de la révolution du Black Power. Le dernier chapitre sur la parodie a commencé par examiner comment le romancier utilise des personnages, dont un reparaissant dans deux romans – *Salt* et *Is Just a Movie* –, pour problématiser sa profession d'écrivain. Et la dernière parodie, celle du policier, a été déclinée comme une imitation ludique du genre littéraire et filmique du policier.

Cette partie sur les parodies reflète divers enjeux, dont le plus important est littéraire dans son recours aux divers procédés : le comique de situation, les figures d'amplification, l'exagération, l'ironie, l'humour, et l'imitation d'un genre. Le procédé de renversement réhabilite l'esclavagisé. Une allégorie dénonce le néo-colonialisme en montrant la complicité des dirigeants, le complexe d'infériorité, et l'expression bridée des artistes locaux. La parade de Fisheye et sa bande au nom de la révolution témoigne de l'inefficacité de l'action collective pour la pleine réalisation de soi. Ces parodies dévoilent le *welto* littéraire du romancier, car elles fonctionnent comme des masques. Earl Lovelace transmet des messages de manière ludique. Le romancier se raconte sans pour autant exprimer son 'je' autobiographique. L'activité d'éveilleur des consciences du romancier transparait dans ces parodies qui se révèlent ainsi comme des outils de décolonisation et de réhabilitation très utilisés dans la sphère post-coloniale et décoloniale.

La dernière partie a développé le thème du nationalisme trinitadien en analysant ses représentations dans le corpus. La première étape consistait à questionner l'impact de la colonisation par son institution emblématique : l'école. Les maîtres d'école, acteurs primordiaux pour promouvoir l'idéologie coloniale, dévoilent ses effets aliénants. Le premier maître d'école officie à la période coloniale. Il a permis d'interpréter de manière allégorique le fonctionnement de la colonisation comme un viol. Le second, Alford George dans *Salt*, incarne l'aliénation mentale par son manque de repères identitaires, son complexe de supériorité, son dénigrement de son pays pour une valorisation de la grandeur de la civilisation européenne. L'aliénation des intellectuels a été soulignée. Le malaise de l'intelligentsia impulse l'action politique. La dénonciation de l'école de la méritocratie par le recours à l'histoire se fait par le biais de l'évocation du concours d'entrée dans le secondaire et ses effets dans la réalité.

Les enjeux constitutifs de ce chapitre pointent diverses problématiques. La démarche du romancier ne consiste pas en une dénonciation dialectique. Il emploie le masque de la carnavalisation avec des procédés parodiques et caricaturaux. Pour aborder une des principales problématiques du colonisé, l'aliénation mentale, il montre l'étrangeté du comportement du personnage d'Alford George et souligne ainsi l'impact de l'école coloniale sur les (post)colonisés. Le rôle de l'école comme facteur aliénant demeure un sujet récurrent des romans dans l'espace colonial. Le problème de l'école pour tous et de l'alphabétisation de la population est aussi posé par le romancier avec la sélection de l'entrée dans le secondaire, ainsi que l'inadaptation des programmes scolaires au contexte local.

Le constat de cette aliénation amène les intellectuels à adopter une posture anticolonialiste que nous avons analysée avec la satire du PNM menée par Fisheye dans le roman *The Dragon can't Dance*, au chapitre deux. Au cours de cette satire, menée par un personnage peu fiable qui surprend le lecteur et l'entraîne dans son jeu, l'accent a été mis sur le phénomène d'exaltation provoquée par les discours anti-colonialistes énoncés par les intellectuels du nouveau parti le PNM, qui instaurent leur université populaire à Woodford Square. Leurs discours enflammés et leurs promesses de changements entraînent l'adhésion populaire. Ils proposent une nouvelle vision de soi, et une forte affirmation identitaire. Puis, le fonctionnement de la carnavalisation – au cœur même de cette satire par ses exagérations, ses figures d'insistance, ses images, ses comparaisons et son ton polémique allié à l'humour – a été dévoilé. La stratégie du satiriste consiste

aussi à établir un climat de confiance avec le lecteur. Nous avons analysé la combinaison de procédés narratifs – tels que la complicité avec le lecteur grâce à **l'humour, l'ironie, ainsi que le questionnement de la situation auquel le narrateur ne répond pas, mais qui fonctionne** comme une adresse au lecteur – afin de démasquer le satiriste. Le rôle du lecteur devient primordial pour l'interprétation, lui seul détient la réponse, quoique induite dans le texte.

L'enjeu majeur de ce chapitre repose sur la description du fonctionnement du welto littéraire comme masque qui se révèle avec force à différents niveaux : masque d'une satire enchâssée dans le récit de violence du steelband ; masque d'un personnage satiriste-éveilleur des consciences inattendu, qui s'érige en critique de l'action du PNM, mais ne porte pas de dénonciation directe ; masque d'une adresse au lecteur qui ne se formule pas clairement ; masque d'une conclusion qui ne s'énonce pas ; masque d'un romancier qui se cache derrière son personnage. Ainsi, par son welto littéraire, Earl Lovelace prend ses distances avec son personnage et refuse d'endosser la satire de celui-ci, dont il est pourtant le concepteur.

Le troisième chapitre de cette dernière partie explorait la personnification du nationalisme à travers son leader, un personnage historique : Eric Williams, nommé PM dans les romans de *Salt* et *Is Just a Movie*. Cette étude a été menée en trois étapes : la première a dévoilé l'idéologie du nationalisme trinitadien, la seconde a indiqué les représentations de la relation du PM avec le peuple et la dernière a analysé sa pratique du pouvoir.

L'analyse de l'idéologie dans les romans a exploré la rhétorique anti-coloniale du PM. L'intelligentsia locale à laquelle il appartient mène le combat contre l'aliénation par une réappropriation de l'histoire et des valeurs culturelles endogènes. Conscientiser le peuple, lui révéler son passé et sa grandeur culturelle ont été des passages importants pour susciter l'estime de soi collective et individuelle. **Il en ressort que l'un des fondements de cette idéologie se réalise par l'unité de la nation de Trinidad autour de ses différentes communautés.** Les artistes aussi s'identifient à ce nationalisme par leurs créations. La diffusion de l'idéologie nationaliste du PM entreprend de bâtir également l'unité de la Caraïbe d'abord avec la Fédération des West Indies et les autres institutions qui vont la remplacer. Dans un premier temps, cette idéologie ne cherche pas l'indépendance, mais l'idée finit par cheminer dans l'esprit des nationalistes trinitadiens. Une fois l'indépendance acquise, le PM organise les institutions de son

pays sur des bases démocratiques. Il incarne le père de la nation trin-bagonienne.

La deuxième étape a décrit le culte de la personnalité du PM, son paternalisme et les pouvoirs surnaturels attribués au PM, tant par ses partisans que par ses adversaires. Cette section s'attarde sur certains procédés de grossissement, des défauts, notamment, qui mettent en évidence la caricature du PM. La caricature est aussi soutenue par l'évocation de l'univers magico-religieux.

La troisième étape analysait la pratique du pouvoir du PM. Les romans dressent un portrait caricatural de ce personnage. Il est dépeint en homme dépité, cynique et attaché au pouvoir. Il est tout seul à porter ses idéaux nationalistes. Ses défauts plus que ses qualités participent aussi à un portrait à charge du personnage. Il règne en autocrate et fomenté des intrigues pour se maintenir au pouvoir. Le personnage du PM traverse les romans et le temps. Sa durée au pouvoir, caricaturée, indique un personnage qui incarne tous les Prime Ministers de Trinidad. Le PM se dévoile lors d'événements historiques – sociaux, politiques, économiques – qui ne coïncident pas toujours avec le vécu d'Eric Williams. Cette longévité accrue révèle l'impact du personnage historique sur les institutions nationales. De plus, le personnage doit changer d'idéologie pour faire entrer son pays dans la modernité, ce qui implique d'accepter le libéralisme économique et l'ethnisation de son pays. Son **amertume porte** la dénonciation de l'état actuel du monde. Dans cette attitude transparait le personnage porte-parole de l'auteur qui dénonce l'uniformisation du monde et le repli identitaire, par le recours au *welto littéraire* : le romancier revêt le masque du personnage porte-parole, et dénonce sans pour autant se dévoiler.

Les enjeux de cette partie sur le nationalisme concernent principalement les éléments de vraisemblance. Nous avons pu mettre en évidence le nationalisme trinidadien, d'abord par son instrument politique, le PNM, puis par la figure de son père fondateur, Eric Williams, auquel fait allusion le personnage dénommé PM dans les romans. Les allusions, les situations historiques permettent de le confondre avec le personnage historique. Cependant, ce personnage sert surtout de caution au réalisme des romans. Le référentiel historique a révélé la réalité de Trinidad et a permis de broser un panorama de l'évolution du pays. La carnalisation se révèle par des procédés caricaturaux et satiriques comme l'exagération, les figures d'accumulation, l'humour et l'ironie. En support à la carnalisation, l'introduction du magico-religieux antillais dans le récit du personnage du PM, ajoute une touche de réalisme magique. L'usage de la satire et de la caricature connote négativement ce nationalisme trinidadien qui, pour le romancier, ne

permet pas la pleine estime de soi, en dépit de sa valorisation de l'être caribéen. Le welto littéraire se dévoile dans la posture du romancier qui se masque derrière son personnage satirique pour ne pas formuler directement de dénonciation de la marche actuelle du monde, tout en permettant à son personnage d'en être le porte-parole.

Les apports essentiels de notre approche – résultats

➤ Le réel trinitadien

Le réel n'était pas à démontrer, mais il a été confirmé. Les repères spatio-temporels, tels que les noms de lieux – Port of Spain, Woodford Square, Laventille, Toco, Cunaripo, Manzanilla; les fêtes telles que le carnaval, la fête des pêcheurs de Toco ; et le nom de personnalités telles que le calypsonien Lord Superior, ou Peter Minshall, célèbre 'mas designer', et le PM, personnage historique, renforcent la vraisemblance de l'environnement social. Ces repères supposent un ancrage dans l'espace-temps de Trinidad, d'un ici et d'un maintenant. L'illusion réaliste est renforcée par le mode de narration. Les relations homme-femme assez particulières participent aussi au réalisme des romans. Le style de narration, dans une langue de conversation courante, ancre définitivement les romans dans l'oralité. L'oralité est portée par la figure du narrateur calypsonien, érigé en conteur traditionnel et par les références au monde fantastique de la mythologie antillaise – le monde de la nuit de Claude, et les pouvoirs surnaturels du PM. Cette « illusion référentielle » abolit les frontières entre réalité et fiction, et l'authenticité **des récits** est accentuée.

➤ L'éveilleur des consciences caribéennes

Selon Jean-Paul Sartre, *«L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi»*⁶²⁷. Positionner Earl Lovelace en éveilleur des consciences caribéennes amène à reconnaître l'engagement de l'auteur. Pourquoi choisir d'élargir à la Caraïbe la portée de l'action du romancier trinitadien, dont les limites diégétiques restent son île de Trinidad ? Parce que l'œuvre d'Earl Lovelace se répand dans la région et ne se cantonne pas à son île seulement. Le lecteur caribéen trouve un écho de son réel dans l'œuvre du romancier. Il comprend plus facilement les situations narrées grâce à cette unité culturelle, spirituelle, et artistique de l'espace Caraïbe. Cette vision unitaire de l'espace caribéen a été corroborée par Alejo Carpentier,

⁶²⁷Jean-Paul Sartre, présentation revue *Les Temps Modernes*, octobre 1945, p. 13.

notamment : "*Nous autres caribéens nous écrivons en quatre ou cinq langues différentes, mais nous avons le même langage*"⁶²⁸. Les messages du romancier, caractérisés par son humanisme, s'adressent d'une manière générale à l'homme ou la femme de par le monde, en dépit de sa démarche afro-centrée, comme dans le discours suivant lors du mouvement du Black Power :

What we need is a black revolution... a revolution of attitudes of black people: to each other; of black people to their own beauty. For black people to be proud of their own beauty, their blackness. (...) we need to think to begin to love each other, to respect each other, to create heroes and myths that will form the base of a culture of dignity and love. We need to embrace our blackness. (...) Black people have got to learn to deal with their own blackness. (...) we can't escape our blackness. (...) I think our government must know there are those of us proud of ourselves who will still be fighting to give black man a new sense of dignity, a new sense of his own beauty (...) we will be making for a better Trinidad, a more human and dignified Trinidad. (GRD, 120-121)

L'action de l'éveilleur se caractérise par son engagement. Or l'engagement du romancier s'inscrit dans sa vie de tous les jours. Il prend une part active à la vie culturelle de son pays (Best Village, steelband, carnaval, théâtre), mais aussi sociale et politique, en s'impliquant dans la vie de la cité. Pourtant, l'homme se méfie de l'appareil politique dont il pense que l'action est minée par les groupes de pression divers. Cet état de fait transparaît dans les romans du corpus. Alors que l'action individuelle qu'il prône dans ses romans peut effectivement décoloniser, désaliéner et restaurer l'être caribéen encore meurtri par un discours colonial déshumanisant et son prolongement actuel – la **mondialisation avec** la perte des identités singulières. Earl Lovelace ne se positionne pas dans une dialectique anti-coloniale, mais plutôt dans une démarche d'affirmation, de dire, de raconter son monde, pour montrer sa valeur universalisante. Ainsi, il se sert de ses romans comme des « armes miraculeuses » pour non pas dénoncer les injustices de manière frontale, mais pour magnifier les défavorisés, montrer leurs réalisations, leur permettre de se réapproprier pleinement leur culture. Et ne pas se laisser amoindrir par les discours dévalorisants, réifiants et limitants. Avec ses œuvres, il veut faire triompher sa vision humaniste du monde.

Il se donne le rôle de guide de ses lecteurs. Pour ce faire, il cherche à influencer, à agir sur la réalité pour permettre à tout un chacun de vivre dans un monde plus juste et plus agréable en puisant dans ses romans la force nécessaire pour avancer et prendre conscience de sa valeur.

⁶²⁸Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, 144 p, p. 43.

➤ **Carnavalisation**

Ce travail de recherche avait pour axe la carnavalisation, c'est-à-dire la textualisation du carnaval dans les romans. Le traitement de l'espace n'a guère montré la carnavalisation sauf pour la présentation épique de Calvary Hill dans *The Dragon*. Sa présence a été évidente dans le chapitre sur le carnaval de Trinidad. Le masque des mots a permis d'anoblir les déshérités de Calvary Hill. Dans la deuxième partie, les parodies ont mis en lumière la carnavalisation comme procédé littéraire abondamment utilisé par le romancier. Instrument de communication ludique, il permet à l'auteur de propager son idéal humaniste. Le nationalisme, sujet sérieux, aurait pu ne pas subir de traitement carnavalesque, mais ici la caricature et la satire lui servent de vecteurs éminemment carnavalesques. Elles ont donné l'occasion de mettre en évidence diverses failles du nationalisme trinidadien. La carnavalisation sert d'instrument de déconstruction et en même temps de revalorisation, comme dans la présentation épique du bidonville, ou l'anoblissement des personnages de Calvary Hill. Avec la carnavalisation, le romancier redonne l'espoir et permet au lecteur (défavorisé) de prendre conscience de sa valeur. La carnavalisation amène un recentrage sur la personne ; elle est aussi affirmation d'humanité dans un monde qui n'est pas encore complètement post-colonial, **mais où la colonialité persiste**. Ainsi, le romancier participe à une démarche de décolonisation et de restauration de l'être caribéen. Toutefois, notons que si la carnavalisation chez Earl Lovelace amène le rire par l'exagération – et plus souvent par l'humour, l'ironie et par l'insistance – elle prend des allures grivoises quand la licence sexuelle du carnaval est évoquée, elle n'est pas absurde comme dans le grotesque réaliste, ni même forcée, car trop grotesque ou décalée, mais se présente avec subtilité et demande parfois une initiation pour décoder certaines situations. Par son usage de tropes, la carnavalisation fonctionne comme le welto, car elle masque aussi.

➤ **L'art du welto**

Le welto, art du masque comme nous l'avons conceptualisé, demeure la découverte essentielle de notre recherche. Rappelons que le jeu du welto – coïncide avec l'expression : 'ou wè, ou pas wé', que nous avons traduit en français par : 'tu penses avoir vu, mais il n'en est rien' – fonctionne à la manière du masque. Il donne à voir et en même temps cache. L'approche des œuvres romanesques par l'art du welto, art du masque, est novatrice. Deux formes de welto se distinguent dans notre étude. La première, nous l'avons nommée **le welto culturel**. La représentation du carnaval de

Trinidad s'envisage comme un welto, puisque les esclavagisés et leurs descendants récupèrent cet espace d'expression pour déployer leur culture interdite, le stickfighting, le chant et la danse du kalenda, les masques **rituels...** L'accent a été mis tout particulièrement sur le masque du dragon d'Aldrick, avec l'aide de l'anthropologie et de l'ethnocritique. Le roman *The Dragon* a montré l'aspect religieux ainsi que la créolisation de ce masque qui s'approprie des éléments d'autres cultures pour performer au carnaval. L'histoire du steelband que nous avons rappelée, a indiqué aussi comment fonctionne le welto culturel. Du tambour à peau interdit par les autorités coloniales, en passant par le *tanbou bambou*, les jeunes du bidonville de Laventille grâce à leur inventivité et à leur génie créateur transforment des fûts de pétrole en instruments de musique. Un autre welto culturel a été repéré, le calypso. Ce chant utilise le 'double entendre' pour éviter des propos trop grivois et le dénigrement direct. Ses mutations actuelles, plus précisément le chutney soca, reflètent encore ce masque du welto.

Le welto littéraire, l'autre forme de l'art du masque, nous l'avons utilisé comme outil d'interprétation dans ce travail. Le premier welto littéraire que nous avons découvert s'est révélé lors de l'utilisation de la mythologie antillaise pour souligner l'aliénation du personnage de Claude. L'embellissement épique de Calvary Hill aussi fonctionne comme un welto, un masque. Les parodies, avec leurs doubles interprétations, diffusent des messages sous-jacents et agissent à la manière de masques littéraires. La plus éloquente est celle de l'écrivain, où l'auteur se masque derrière des personnages écrivains pour montrer les difficultés de son métier. Et en même temps, il cède à la tentation de l'autofiction en se mettant en scène avec sa photo de quatrième de couverture qui correspond à celle d'un personnage écrivain décrite dans le roman de *Salt*. Et pourtant, à aucun moment le romancier ne positionne sa personne dans les romans étudiés. Cette posture du masque du welto se dévoile aussi lors de la satire de Fisheye. Le personnage se maintient dans un entre-deux. Il veut dénoncer, mais ne le dit pas clairement. Cette posture narrative maintient l'ambiguïté, mais surtout dédouane le romancier de toute tentative d'accusation pour diffamation contre ses écrits, puisque ce n'est pas lui qui dénonce et en plus la dénonciation n'est pas clairement énoncée. Le dernier cas de welto littéraire que nous avons révélé s'est dévoilé avec le personnage du PM, porte-parole de l'auteur. Le personnage change de cap idéologique bien malgré lui et regrette l'évolution actuelle de la société.

Le welto implique le jeu avec le lecteur, par un codage-décodage à la manière du calypsonien avec son art du double entendre. Le romancier use de l'humour, de l'ironie

et de la parodie qui nécessitent une double interprétation, révélant ainsi la dualité du welto. Le maintien dans cet entre-deux, où rien n'est faux ni vrai, rien n'est clair ni opaque, rien n'est rationnel ni fantastique, rien n'est réel ni fictif, transmet cette ambiguïté, ce paradoxe propre au welto. Ainsi, les romans d'Earl Lovelace se présentent en soi comme des weltos littéraires, puisqu'ils re-présentent la réalité tout en étant paradoxalement fictions.

Le masque, l'ambiguïté, la dissimulation en littérature ne sont pas novateurs, mais dans un contexte caribéen, le welto participe à une reterritorialisation du romancier en utilisant un outil d'interprétation régionale : le welto comme l'art du masque. Il contribue à une décentralisation, une décolonisation, un recentrage, un recadrage de l'auteur et de son œuvre. Le welto ancre notre travail dans l'espace caribéen.

Réponse à la question posée par la thèse : comment l'écriture romanesque d'Earl Lovelace dépeignant la réalité de Trinidad est-elle révélatrice d'un procédé de welto ? Nous avons montré lors de la conceptualisation du welto qu'il est encore bien ancré dans les mentalités des descendants d'esclavagisés, et particulièrement de ceux de la Caraïbe. Le constat du welto culturel confirme sa présence à Trinidad. Du point de vue littéraire, le welto que nous avons révélé réagit surtout comme un substitut littéraire, « mis à la place de ». En dépit du fait que le welto n'a pas pu s'appliquer à l'ensemble de ce travail de recherche, mais en prenant en considération les résultats exposés ci-dessus, nous soutenons que l'écriture romanesque d'Earl Lovelace opère comme le welto, un art du masque, par la carnavalisation.

Implication et perspectives

Notre principe de reterritorialisation par l'art du welto du romancier rejoint la thèse d'Alexandra Roch sur le marronnage littéraire des écrivains caribéens. Et ce d'autant plus que le welto se conçoit aussi comme un petit marronnage. Quant au travail de recherche de Stephano Harney, il montre la posture nationaliste des écrivains caribéens comme Earl Lovelace. À nos yeux, c'est un romancier observateur distant du nationalisme trinidadien qui apparaît. Cependant, son engagement dans la défense culturelle et des valeurs caribéennes, le positionne en quelque sorte en nationaliste, non pas fermé dans la défense de ses valeurs culturelles, mais avec un ardent désir de partage culturel et d'éveil de la conscience trinidadienne et caribéenne par extension. Toutefois, sa conception de la culture créole comme le *meeting place* ne trouve pas sa

pleine réalisation, car toutes les communautés n'y adhèrent pas, en dépit du fait que la créolisation de certaines communautés a été montrée, notamment par Viranjini P. Munasinghe. Dans son étude de cas, Bill Schwarz soutient l'universalisme d'Earl Lovelace. En positionnant Earl Lovelace en éveilleur des consciences, notre recherche corrobore cette posture de l'universalité du romancier.

En la sortant des sentiers comparatistes où elle a souvent été encartée, notre recherche a contribué à montrer que l'œuvre dense du romancier mérite d'être étudiée dans sa singularité. Notre étude donne plus de visibilité à l'auteur. D'autre part, le recours à l'art du *welto* contribue à la singularité de cette thèse et met à la disposition de la communauté scientifique un outil de compréhension de la littérature, de l'art et des sociétés caribéennes dans son ensemble.

Les limites de notre recherche

Ceci dit, nous reconnaissons que notre recherche comporte certaines limites. Cette étude de l'œuvre d'Earl Lovelace n'entendait pas être exhaustive. Le centrage sur le carnaval comme élément essentiel de la culture créole a éclipsé d'autres aspects de cette culture, surtout l'aspect religieux que le romancier aborde dans *The Wine of Astonishment*. Cependant cette limite est induite par les représentations des romans. Dans le corpus choisi, la culture créole ne révèle que sa forme urbaine dans la fameuse trilogie culturelle – carnaval, steelband et calypso – qui entraîne une glorification du bidonville de Laventille. Dans les trois romans du corpus, Earl Lovelace parle très peu de la culture rurale de Trinidad – les veillées, le bongo, le stickfighting, le bèlè, **le parang...** Seul son premier roman, *While the Gods are Falling*, représentait une culture créole rurale. Deux romans du corpus ont pour cadre le milieu rural, mais la culture rurale semble avoir été phagocytée par la culture urbaine, qui devient culture nationale de Trinidad.

L'oralité présente dans les romans n'a pu être intégrée à la présente recherche. Pourtant ce prolongement culturel linguistique est transformé par le romancier en oraliture, par ses choix de langues et ses stratégies narratives. Les postures narratives ont été très peu abordées et, dans la partie sur le nationalisme, les autres acteurs politiques n'ont pas été examinés : le malaise de la communauté indienne, les revendications africanistes du rastafarisme et du Black Power.

D'autre part, nous avons conscience des limites du *welto* comme outil d'analyse

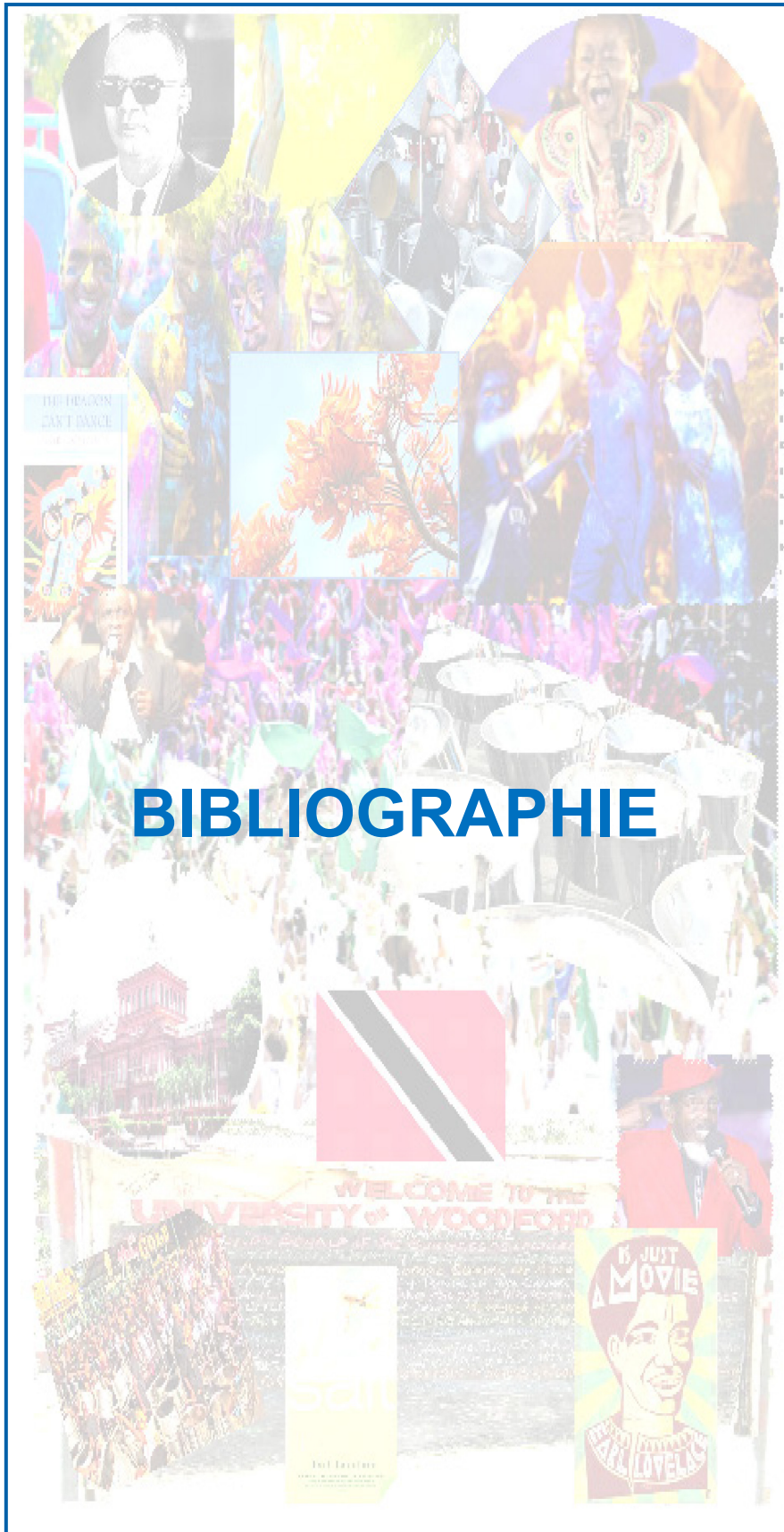
littéraire, car il englobe des procédés déjà existants. Et si nous partons de l'espace martiniquais pour ancrer et territorialiser notre étude dans l'espace caraïbe, l'empreinte martiniquaise peut évidemment être ressentie comme subjective.

Perspectives et approfondissements

Les limites de notre recherche que nous venons d'exposer peuvent être réinvesties par la communauté scientifique pour des études plus approfondies. Notre thèse, centrée sur le paradigme du welto, est le début d'un processus de recherche qui doit être complété. De même que les musiciens martiniquais, et caribéens en général, se sont approprié cet art du welto et proposent des œuvres nouvelles en alliant musiques traditionnelles et modernes, il serait intéressant de voir une appropriation de l'art du welto, l'art du masque, comme élément d'interprétation littéraire ou bien même artistique. Notre expérience du welto littéraire nous a convaincue de l'efficacité d'un tel outil pour l'interprétation des œuvres des auteurs caribéens qui séduisent grâce à la présence, dans leurs écrits, de l'entre-deux, du paradoxe, de l'ambiguïté, de la dualité, du masque – bref, du welto.

Suite à notre présent travail, nous proposons d'autres orientations de recherches intéressantes à propos du romancier et de son œuvre qui pourront être approfondies ultérieurement. La question de l'engagement de l'auteur pose aussi la question du lectorat. À qui s'adresse Earl Lovelace ? De toute évidence, le romancier s'adresse à un lectorat trinidadien et caribéen qui peut saisir rapidement les allusions, les jeux de mots, l'ironie, car il appartient à cette sphère de cohésion culturelle. Cependant, la réalité de la lecture, activité élitiste de nos jours, écarte les défavorisés que cherche à atteindre Earl Lovelace. Quant au lectorat intellectuel international, il se réjouit de cette découverte d'authenticité du réel trinidadien et considère comme un défi à relever pour décoder l'implicite des textes du romancier. Cette question du lectorat mériterait une étude plus conséquente. D'autre part, le romancier campe des personnages principaux en artistes, or quel est le rôle de l'artiste, et notamment de l'écrivain, dans la société caribéenne ? Notre dernière proposition se tourne vers le roman : *Is Just a Movie*. Roman complexe, polyphonique avec diverses voix narratives et une multitude de personnages focalisateurs, il présente une perspective intéressante pour l'étude des postures narratives du romancier.

Cette étude a permis de montrer aussi la posture d'éveilleur des consciences du romancier qui donne à voir le monde à travers le prisme de la différence et invite à accepter cette altérité, richesse pour le partage et pour l'humanité. Le romancier veut dire son monde, parler des 'damnés de la terre' : les défavorisés et rassurer tout un chacun sur sa place dans ce monde. Il veut apprendre à ses lecteurs à être libres et à asserter leurs valeurs dans ce monde en toute humilité. L'œuvre du romancier Earl Lovelace est riche et dense. Son œuvre se diffuse de par le monde et trouve un écho contre la perte des identités singulières. Il est étudié à l'école et dans les universités. De nombreux scientifiques analysent son œuvre. Il peut être considéré comme un classique. Notre recherche a été intense et satisfaisante pour porter, nous aussi, une perception diverse du monde avec l'aide des romans de Earl Lovelace et le welto, le 'ou wè ou pa wé'.



BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

Corpus primaire

LOVELACE Earl, *The Dragon can't Dance*, Faber and Faber, 1979.

LOVELACE Earl, *Salt*, London, Faber and Faber, 1996.

LOVELACE Earl, *Is Just a Movie*, Faber and Faber, 2011.

Corpus mineur

LOVELACE Earl, *The Schoolmaster*, London, Heinemann, 1979.

LOVELACE Earl, *Growing in the Dark*, editor Funso Aiyejina, 2003.

Autres romans et nouvelle d'Earl Lovelace

LOVELACE Earl, *While Gods are Falling*, Collins, 1965.

LOVELACE Earl, *The Wine of Astonishment*, Andre Deutsch Ltd, 1982.

LOVELACE Earl, *A Brief Conversion and Other Stories*, Pearson Education Limited, 1988.

Interviews, articles, ouvrages sur Earl Lovelace

AIYEJINA Funso, Unmasking the Chantwell Narrator in Earl Lovelace's Fiction, *Anthurium: A Caribbean Studies Journal*, December 2005, Volume 3 Issue 2.

GRIFFITH Glyne A., *Deconstruction, imperialism and the West Indian novel*, Kingston, the Press. University of the West Indies, 1996.

HARNEY Stefano, *Nationalism and identity: culture and the imagination in a Caribbean diaspora*, Kingston, University of the West Indies press, 1996.

LEWIS Linden, "Masculinity and the Dance of the Dragon: Reading Lovelace Discursively", *Feminist Review*, no. 59, 1998, pp. 164–185, p.166.

PIRES B.C., "We are on the verge of listening, interview de Earl Lovelace" *The Caribbean Review of Books*, January 2011.

RAMCHAND Kenneth, Préface *The Schoolmaster*, London, Heinemann, 1979.

ROCH Alexandra, *Le marronnage dans la littérature caribéenne*, Paris, L'Harmattan, 2017, 325 p., (« Critiques littéraires »).

SAUNDERS Patricia Joan, "The Meeting Place of Creole Culture: A CONVERSATION WITH EARL LOVELACE", in *Calabash: a Journal of Caribbean Arts and Letters*, Volume 2, Number 1, 2002, p10-22.

SCHWARZ Bill, *Caribbean literature after independence: the case of Earl Lovelace*, London, Institute for the study of the Americas, 2008.

THORPE Marjorie, "In Search Of The West Indian Hero: A Study Of Earl Lovelace's Fictions", Selected Pages From *West Indian Literature Conferences*, published In *Critical Issues In West Indian Literature*, 1981 – 1983.

Romans caribéens

ANTHONY Michael, *The games were coming*, 1. ed, Kingston, Jamaica, Randle, 2006, 181 p.

KHAN Ismith, *Obeah Man*, longman caribbean, 1961.

KHAN Ismith, *The Jumbie Bird*, Longman Caribbean, 1961.

NAIPAUL Vidiadhar Surajprasad, *A bend in the river*, New York, Vintage international, 1989.

ROUMAIN Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, Zulman, 1944.

ZOBEL Joseph, *La rue Cases-Nègres*, Présence Africaine, Paris, 1974.

Théories et critiques de la Caraïbe

ABD-AUN Raad Kareem, "Loss and Recovery of Identity in Derek Walcott's Dream on Monkey Mountain", *International Journal of Science and Research (IJSR)*, Volume 4 Issue 10, October 2015.

ARNOLD A. James, RODRÍGUEZ-LUIS Julio et DASH J. Michael, *A history of literature in the Caribbean. Volume 3, Cross-cultural studies*, Amsterdam, J. Benjamins, 1997.

BENITEZ-ROJO Antonio, "Caribbean Culture: A Carnavalesque Approach" in A. James Arnold, *A History of Literature in the Caribbean: Volume 3: Cross-Cultural Studies*, John Benjamins Publishing Company, 15 August 1997 - 398 pages.

BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, [et al.], *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993.

BLANCHAUD Corinne, « La pensée d'Édouard Glissant à l'épreuve de la France », *Études littéraires africaines*, 2010.

BOLLAND O. Nigel, *The birth of Caribbean civilisation: a century of ideas about culture and identity, nation and society*, Kingston [Jamaica]; Miami: Oxford, Ian Randle Publishers ; J. Currey, 2004, 665 p.

BRAITHWAITE Anne, "Organising for the Caribbean", in *Memory, migration and (de)colonisation in the Caribbean and beyond*, eds. Jack Webb, Rod Westmaas, Maria del Pilar Kaladeen et William Tantam, London, Institute for Latin American Studies, 2020, 187 p.

BRATHWAITE Edward, *Contradictory omen: cultural diversity and integration in the Caribbean*, Kingston, Savacou publications LTD, 1974.

BRATHWAITE Kamau, *Roots*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993, 304 p, (« Ann Arbor paperbacks »).

BRESLIN Paul, *Nobody's nation: reading Derek Walcott*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, 333 p.

BRUNETEAUX Patrick, *Le colonialisme oublié: de la zone grise plantationnaire aux élites mulâtres à la Martinique*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2013, 315 p, (« Collection Terra »).

CHALI Jean-Georges, « Contes créoles et subversion du discours littéraire », *Africultures*, 2014/3 (n° 99 - 100), p. 392-399. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-africultures-2014-3-page-392.htm>.

CHIVALLON Christine, « Éloge de la « spatialité » : conceptions des relations à l'espace et identité créole chez Patrick Chamoiseau », *Espace géographique*, vol. 25 / 2, 1996, p. 113-125.

CONFIANT Raphaël, *Aimé Césaire: une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Écriture, 2006, 382 p.

DEVESA Jean-Michel, CHINIEN Savrina, *La Caraïbe, chaudron des Amériques*, trad. Philippe Colin et Nicolas Lépine, Limoges, PULIM, 2017.

GLISSANT Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, (« Folio », 313).

HARRIS Wilson, *Tradition and the West Indian Novel, Tradition the Writer and Society: Critical Essays*, London, New Beacon Books, 1967.

IZARD M., *Plantation Systems of the New World. Papers and discussion summaries of the Seminar held in San Juan, Puerto Rico*. In: *Études rurales*, n°3, 1961, pp. 108-114.

KING Bruce, *West Indian Literature*, 2nd édition, Bruce King, 1995.

LUIS William, BENITEZ-ROJO Antonio et MARANISS James, « Order and Disorder in Caribbean Thought and Literature », *Callaloo*, vol. 15 / 4, 1992, p. 1099.

MAUFFRET Blodwenn, *Le marronnage créateur : principe esthétique de résistance*, africultures.com, August 18, 2014 <http://africultures.com/le-marronnage-createur-principe-esthetique-de-resistance-12375/>.

MENCE-CASTER Corinne, « Origines de la « fanm poto-mitan », Évolutions et limites", *Pluton Magazine*, novembre 12, 2017.

MONOTUKA Dominique, *Ne m'appellez pas créole*, Les Éditions MWEN, 2006.

MORGAN Paula, "LAVENTILLE – A Living Vibration", in *UWI Today*, December 2017.

MOUDILENO Lydie, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature: mises en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris, Éditions Karthala, 1997, 214 p.

MULOT Stéphanie, « Le mythe du viol fondateur aux Antilles françaises », *Ethnologie française*, vol. 37, no. 3, 2007, pp. 517-524.

MUNASINGHE Viranjini, « Theorizing world culture through the New World: East Indians and creolization », *American Ethnologist*, vol. 33 / 4, novembre 2006, pp. 549-562.

O'CALLAGHAN Evelyn, "The Modernisation of the Trinidadian Landscape in the Novels of Earl Lovelace", in *ARIEL (A Review of International English Literature)*, Vol. 20 No. 1 (1989): January 1989, The Johns Hopkins University Press.

PAUL Heike, "Translating, naming, and classifying are operations that are part of the process of colonization", in *The Myths That Made America: An Introduction to American Studies*, December 2014, (p 43-88).

SCHWARZ Bill, *West Indian Intellectuals in Britain*, Manchester University Press, 2003.

WALCOTT Derek, « The Caribbean: Culture or Mimicry? », *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, vol. 16 / 1, février 1974, p. 3-14.

WALCOTT Derek, *The Arkansas Testament*, Canada, Harper Collins, 1987.

WEBB Jack, WESTMAAS Rod, KALADEEN Maria del Pilar et TANTAM William, *Memory, migration and (de)colonisation in the Caribbean and beyond*, London, Institute for Latin American Studies, 2020, 187 p.

Welto

BALANDIER Georges, *Le détour : pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985.

CESAIRE Ina, *La Faim, la ruse, la révolte*, Service des musées régionaux, Fort-de-France, Collection Connaissance du Patrimoine du Musée Régionale D'Histoire et d'Ethnographie, 2005.

CHAMOISEAU Patrick, « L'esclavage : quelle influence sur notre poétique ? », *L'esclavage: quel impact sur la psychologie des populations?*, eds. CHARLES NICOLAS Aimé et BOWSER Benjamin P., Paris, Éditions Idem, 2018, 557 p., (« Collection Campus essais »).

FREESE Peter, "Jay-Z and Alicia Keys, Empire State of Mind" in *Lied und populäre Kultur - Song and Popular Culture*, Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg 56. Jahrgang - 2011.

Carnaval, steelband, calypso

ACHING Gerard, *Masking and power: carnival and popular culture in the Caribbean*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, 180 p., (« Cultural studies of the Americas », v. 8).

AGIER Michel, *Anthropologie du carnaval: la ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille : Paris, Parenthèses ; IRD, 2000, 253 p., (« Collection Eupalinos »).

AHO William R., « Steel Band Music in Trinidad and Tobago: The Creation of a People's Music », *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 8 / 1, 1987.

ARMSTRONG Piers, « Bahian carnival and social carnivalesque in trans-Atlantic context », *Social Identities*, vol. 16 / 4, juillet 2010, p. 447-469.

BALLENGEE Christopher L., « Music competitions, public pedagogy and decolonisation in Trinidad and Tobago », *South Asian Diaspora*, vol. 11 / 2, juillet 2019, p. 145-161.

BARBÁRA Rosamaria Susanna et RAYBAUD Sylvie, « La Danse du Vent et de la Tempête: Une étude sur l'univers symbolique de l'orixá Oiá-Iansã no Candomblé de Bahia: », *Corps*, n° 7, février 2010, p. 15-20.

DOUMERC Eric, « Caliban Playing Pan: A Note on The Metamorphoses of Caliban in Edward Kamau Brathwaite's "Caliban" », *Caliban*, novembre 2014, p. 239-250.

ELDER J. D., *From Congo Drum To Steelband, A Socio-Historical Account Of The Emergence And Evolution Of The Trinidad Steel Orchestra*, U.W.I, 1969.

ELDER J. D., "Kalinda": Song of the Battling Troubadours of Trinidad", *Journal of the Folklore Institute*, Vol. 3, No. 2 (Aug., 1966), pp. 192-203.

FALGAYRETTES-LEVEAU Christiane et AGIER Michel, *Mascarades et carnivals: exposition, Paris, Musée Dapper, 5 octobre 2011-15 juillet 2012*, Paris, Dapper, 2011.

Gaignebet Claude et Florentin Marie-Claude, *Le carnaval: essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974.

GREEN Garth L. et SCHER Philip W., *Trinidad carnival: the cultural politics of a transnational festival*, Bloomington, Indiana University Press, 2007, 254 p.

HILL Errol, *The Trinidad carnival: mandate for a national theatre*, Austin, University of Texas Press, 1972, 139 p.

LE ROY LADURIE Emmanuel, *Le carnaval de Romans: de la Chandeleur au mercredi des Cendres, 1579-1580*, Paris, Gallimard, 1986, (« Collection Folio »).

LIVERPOOL Hollis, *Kaiso And Society*, Juba Publications, 1990.

LIVERPOOL Hollis, *Rituals of power and rebellion: the carnival tradition in Trinidad and Tobago, 1763 - 1962*, 2. reprint, Chicago, Research Associates School Times Publ. [u.a.], 2003, 518 p.

NICOLAS Jérôme, «Le carnaval, un imaginaire politique », dans : Biringanine Ndagano éd., *Penser le carnaval, Variations, discours et représentations*. Paris, Karthala, « Hommes et sociétés », 2010, p. 229-243.

POUCHET PAQUET Sandra, SAUNDERS Patricia Joan et STUEMPFLE Stephen, *Music, memory, resistance: calypso and the Caribbean literary imagination*, Kingston, Jamaica ; Miami, Ian Randle, 2007, 369 p.

QUEVEDO Raymond et HILL Errol G., *Atilla's kaiso : a short history of Trinidad calypso*, 1983.

RAMCHARITAR Raymond, « Gordon Rohlehr and the Culture Industry in Trinidad », *New West Indian Guide / Nieuwe West-Indische Gids*, vol. 85 / 3-4, janvier 2011, p. 191-214.

RAMPAUL Giselle, « Shakespeare, Empire, and the Trinidad Calypso », *Borrowers And Lenders The Journal of Shakespeare and Appropriation*, Vol. 9 No. 2 (2015): Fall/Winter.

RIGGIO Milla Cozart, *Carnival: culture in action : the Trinidad experience*, New York, Routledge, 2004.

ROHLEHR Gordon, "Man Talking to Man' Calypso and Social Confrontation in Trinidad 1970 to 1984." *Caribbean Quarterly*, vol. 31, no. 2, University of the West Indies, 1985, pp. 1-13.

SANKERALLI Burton, "Indian Presence in Carnival", *TDR* (1988), *Trinidad and Tobago Carnival* Vol. 42, No. 3, (Autumn, 1998), pp. 203-212.

SCHECHNER Richard, *Carnival (Theory) After Bakhtin*, Routledge, 2004.

WALL David, « “A Chaos of Sin and Folly”: Art, Culture, and Carnival in Antebellum America », *Journal of American Studies*, vol. 42 / 3, décembre 2008, p. 515-535.

WARNER Keith Q., *Kaiso! the Trinidad calypso: a study of the calypso as oral literature*, 3rd printing, rev. Augmented, Pueblo, Colo, Passeggiata Press, 1999, 195p.

Théories et critiques littéraires

AMOSSY Ruth, « La double nature de l’image d’auteur », dans *Ethos discursif et image d’auteur*, 3 /2009.

ARANDA Daniel, « Les retours hybrides de personnages », *Poétique*, vol. 139 / 3, 2004.

BAL Mieke, "Mise en abyme et iconicité", *Littérature*, n°29, 1978. pp. 116-128.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Points, 2014, (« Points », 135).

BEST Janice, “Pour une définition du chronotope: L'exemple de ‘Notre-Dame De Paris.’” *Revue d'Histoire Littéraire De La France*, vol. 89, no. 6, 1989, pp. 969–979.

DAUNAY Bertrand, « La métalepse du lecteur ou la porosité du métatexte », *Cahiers de Narratologie*, décembre 2017.

DELRUE Elisabeth, « Les enjeux intertextuels dans La Busca et Mala hierba de Pío Baroja », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006.

DÉRUELLE Aude, « Le cas du personnage historique », *L'Année balzacienne*, vol. 6 / 1, 2005.

DERUELLE Aude, « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie*, janvier 2004.

DUVAL Sophie et SAÏDAH Jean-Pierre, *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, 463 p., (« Modernités », 27).

EAGLETON Terry, *Walter Benjamin or towards a revolutionary criticism*, Reprint of the 1981 edition, London, Verso, 2009, 187 p.

FÄRNLÖF Hans, « Chronotope romanesque et perception du monde: A propos du Tour du monde en quatre-vingts jours », *Poétique*, vol. 152 / 4, 2007.

FINET Béatrice, « Rôles du personnage dans les romans historiques pour la jeunesse », *Le français aujourd’hui*, N° 201, juin 2018, p. 119-127.

FREYBURGER-GALLAND Marie-Laure, « Le sacrifice d’Iphigénie : métamorphoses d’un mythe », *FEC - Folia Electronica Classica (Louvain-la-Neuve)* - Numéro 18 - juillet-décembre 2009, (UMR 7044, Étude des civilisations de l’Antiquité).

GARNIER Xavier, « A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », *Poétique*, vol. 140 / 4, 2004.

GENETTE Gérard, *Figures*, Paris, Éditions Points, 2019, (« Points », 868).

GENETTE Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, (« Points », 257).

LEDUC Claudine, « La figure du père sacrificateur de sa fille dans les rituels athéniens », *Pallas*, mars 2011, p. 223-236.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Nouv. éd. augmentée, Paris, Éd. du Seuil, 2001, 381 p., (« Points Série essais Lettres, Poétique », 326).

LÓPEZ-CALVO Ignacio *Magical realism*, Massachusetts : Amenia, NY, Salem Press, a division of EBSCO Information Services, Inc. ; Grey House Publishing, 2014, 239 p., (« Critical insights »).

MARTINIÈRE Nathalie, *Figures du double: Du personnage au texte*, Presses universitaires de Rennes, 2008.

PARIZET Sylvie (DIR), *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, Presses Universitaires de Paris Ouest.

PRIVAT Jean-Marie, SCARPA Marie, « L'ethnocritique de la littérature », *Sociopoétiques*, Centre De Recherches Sur Les Médiations, Université De Lorraine, novembre 2018.

SAINT-GELAIS Richard, « Le trompe-l'œil, de la peinture à la fiction », in Élisabeth Lavezzi, Timothée Picard, (éds.), *L'artifice dans les lettres et les arts*, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 385-399.

SARTRE Jean-Paul, présentation revue *Les Temps Modernes*, octobre 1945.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 2008, 318 p., (« Collection folio Essais », 19).

SCARPA Marie, « L'ethnocritique de la littérature : Présentation et situation », *Multilinguales*, juin 2013, p. 07-18.

STRECHER Matthew C., « Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki », *Journal of Japanese Studies*, vol. 25 / 2, 1999, p. 263-98.

TRAN-GERVAT Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, septembre 2006.

WAGNER Frank, « Retours, tours et détours du récit: Aspects de la transmission narrative dans quelques romans français contemporains », *Poétique*, vol. 165 / 1, 2011.

Carnavalisation, parodie, satire, caricature

BAKHTINE Michail, et EMERSON Caryl, *Problems of Dostoevsky's poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 333 p., (« Theory and history of literature », v. 8).

BAKHTINE Michail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2006, 488 p., (« Collection Tel », 120).

BAKHTINE Michail, KOLITCHEFF Isabelle et KRISTEVA Julia, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, (« Points », 372).

BAKHTINE Michail, ROBEL Andrée, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Reprod, Paris, Gallimard, 2008, 471 p., (« Collection tel », 70).

BARIDON Laurent et GUÉDRON Martial, *L'art et l'histoire de la caricature*, Éd. revue et Augmentée, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015.

COSTE Bénédicte, « Daniel Sangsue. La relation parodique », *Cahiers victoriens et édouardiens*, décembre 2008, [En ligne : <http://journals.openedition.org/cve/7858>].

FIORE Adriano Alves et CONTANI Miguel Luiz, « Elementos argumentativos da carnavalização bakhtiniana na iconografia do heavy metal », *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, vol. 9 / 1, juillet 2014, p. 35-52.

HUTCHEON Linda, *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, Urbana, University of Illinois Press, 2000, 143 p.

KNIGHT Charles A., *The Literature of Satire*, Cambridge University Press, 2004.

MALCUZYNSKI M.-Pierrette, « Parodie et carnavalisation : l'exemple de Hubert Aquin », *Études littéraires*, vol. 19 / 1, 1986.

MARTIN Martial, « Satyres ménippées et *satyrica* : de la satire narrative au roman à clés (1580-1630) », *Littératures classiques*, N° 54, 2004.

MERMINOD Gilles, « Une stylisation de l'imitation. La parodie pour étudier les pratiques narratives », *Fabula / Les colloques*, Le rire : formes et fonctions du comique, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4591.php>.

NOWICKI, Joanna, « Le mythe du héros romantique tourné en dérision dans la littérature polonaise du XX^e siècle » in *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2009, p. 113-126.

RICHARD Mélissa, « L'ambigüité du message satirique en prose chez Jonathan Swift », dans *L'Atelier des Savoirs*, 18 juillet 2018. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02326758/document>.

ROLLER Duane W., *Cleopatra: a biography*, First issued as an Oxford Univ. paperback, Oxford, Oxford University Press, 2011, 252 p., (« Women in antiquity »).

SINGH Raj Kishor, « *HUMOUR, IRONY AND SATIRE IN LITERATURE* », 2013.

TRAN-GERVAT Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, septembre 2006.

Lieu, culture et société

AHMOOD Saba, « Cultural studies and ethnic absolutism: Comments on Stuart Hall's 'Culture, community, nation' », *Cultural Studies*, vol. 10 / 1, janvier 1996, p. 1-11.

ALEXANDER Jeffrey C et SEIDMAN, Steven, *The new social theory reader*, 2008.

AUBOUSSIER Julien, « Contre-discours dans l'espace public (contemporain) », Chamada de trabalhos, *Calenda*, 12 de février 2014.

- AUGÉ Marc, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992, <https://www.articule.net/wp-content/uploads/2008/10/diapononlieux.pdf>.
- AUTANT Étienne, « Le partage : un nouveau paradigme ? », *Revue du MAUSS*, n° 35, juin 2010, p. 587-610.
- CANAVÈZ Fernanda et MIRANDA Heraldo, « Sur la résistance chez Freud et Foucault », *Recherches en psychanalyse*, n° 12, juin 2011, p. 149-157.
- CUSSET Christophe, « Fonctions du décor bucolique dans les Pastorales de Longus », *Lieux, décors et paysages de l'ancien roman des origines à Byzance. Actes du 2e colloque de Tours, 24-26 octobre 2002*, 2005, [En ligne : https://www.persee.fr/doc/mom_0151-7015_2005_act_34_1_2368].
- DE LISLE Jerome, 'Secondary School Entrance Examinations in the Caribbean: Legacy, Policy, and Evidence Within an Era of Seamless Education' in *Caribbean Curriculum*, Vol. 19, 2012, 109–143, p.112.
- ERIKSEN Thomas Hylland, « We and Us: Two Modes of Group Identification », *Journal of Peace Research*, vol. 32 / 4, novembre 1995, p. 427-436.
- ESTEVAM Douglas, « Mouvement des sans-terre du Brésil : une histoire séculaire de la lutte pour la terre », *Mouvements*, vol. 60 / 4, 2009.
- FLEURY Jean, *La Culture*, Bréal, Rosny, 2002.
- FORSÉ Michel et PARODI Maxime, « Une théorie de la cohésion sociale », *The Tocqueville Review/La revue Tocqueville*, vol. 30 / 2, 2009, p. 9-35.
- GOETSCHY Janine. "Les Théories Du Pouvoir." *Sociologie Du Travail*, vol. 23, no. 4, 1981, pp. 447–67.
- HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925.
- HENRY Frances, *Reclaiming African religions in Trinidad: the socio-political legitimation of the Orisha and spiritual Baptist faiths*, Barbados : London, University of the West Indies Press ; Eurospan, 2003, 224 p.
- HO Christine G.T., « Popular Culture and the Aesthetization of Politics: Hegemonic Struggle and Postcolonial Nationalism in Trinidad Carnival », *Transforming Anthropology*, vol. 9 / 1, janvier 2000, p. 3-18.
- LAHAIE Christiane, « Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la mimésis. » *Cahiers de géographie du Québec*, volume 52, numéro 147, décembre 2008, p. 439–451.
- LALIEU Olivier, « L'invention du « devoir de mémoire » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 69 / 1, 2001.
- MASLOW Abraham, *Vers une psychologie de l'être*, Fayard, Fayard, Paris, 2015.
- ROSALDO Renato, « Ideology, Place, and People without Culture », *Cultural Anthropology*, vol. 3 / 1, février 1988, p. 77-87.
- SPIES Virginie, « Le pouvoir de la télévision, une question de vie ou de mort ? », *Communication & langages*, vol. 2010 / 166, décembre 2010.
- STENZEL Hartmut, « Evolution et fonction critique du concept de nature dans la littérature romantique et dans le socialisme utopique », *Romantisme*, vol. 10 / 30, 1980, p. 29-38.
- SUPP-MONTGOMERIE Jenna, « Affect and the Study of Religion: Affect and the Study of Religion », *Religion Compass*, vol. 9 / 10, octobre 2015, p. 335-345.

VALLEUR Marc, « Jeu pathologique et conduites ordaliques », *Psychotropes*, vol. 11 / 2, 2005, p. 9-30.

VANBREDA Adrian DuPlessis, « Resilience Theory : A Literature Review with special chapters on deployment resilience in military families & resilience theory in social work », 2003.

VERGER Pierre Fatumbi, *Orisha: les dieux yorouba en Afrique et au nouveau monde*, Paris, A.M. Métailié, 1982, 293 p.

WEIGEL François, « Musseque, favela, bidonville : traductions de romans centrés sur les espaces marginalisés », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 33 | 2020, mis en ligne le 27 janvier 2020.

WESTPHAL Bertrand, *Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000.

ZEKRI Khalid, « Bertrand Westphal, La Géocritique. Réel, fiction, espace », *Itinéraires*, 2012-3 | 2013, 169-173.

Nationalisme

AHMAD Eqbal, BENGELSDORF Carollee, CERULLO Margaret, [et al.], *The selected writings of Eqbal Ahmad*, New York, Columbia University Press, 2006, 637 p.

ANDERSON Benedict R, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Rev. ed, London ; New York, Verso, 2006, 240 p.

APPADURAI Arjun et ABÉLÈS Marc, *Après le colonialisme: les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. Françoise Bouillot et Hélène Frappat, Édition de poche, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2015, 333 p., (« Petite bibliothèque Payot Essais », 560).

BANNERJI Himani, *Demography and democracy: essays on nationalism, gender and ideology*, Toronto, Canadian Scholars' Press. Inc, 2011, 315 p.

BARTH Fredrik, *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, Illinois, Waveland Press, 2004.

BÉNICHOU Meidad, *Le multiculturalisme*, 3e éd, Levallois-Perret, Bréal, 2017, (« Thèmes & débats »).

BHABHA Homi K, *Nation & Narration*, Routledge, 2013, [En ligne : <https://www.taylorfrancis.com/books/9781135079086>].

BISHOP Maurice, SEARLE Chris, *Education is a Must !*, 1981.

CASTELAS Anne, « Discours identitaire, entre attachement populaire et symbole politique », 2016.

CHATTERJEE Partha, « Colonialism, nationalism, and colonized women: the contest in India », *American Ethnologist*, vol. 16 / 4, novembre 1989, p. 622-633.

CHATTERJEE Partha, *The nation and its fragments: colonial and postcolonial histories*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1993, 282 p., (« Princeton studies in culture/power/history »).

- EAGLETON Terry, JAMESON Fredric et SAID Edward W., *Nationalism, colonialism, and literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, 102 p.
- GELLNER Ernest, *Nations and nationalism*, Reprint, Oxford, Blackwell, 1998, 150 p., (« New perspectives on the past »).
- GIRARDET Raoul, « Autour de l'idéologie nationaliste : perspectives de recherches », *Revue française de science politique*, vol. 15 / 3, 1965, pp. 423-445.
- HOBBSBAWM E. J., *Nations and nationalism since 1780: programme, myth, reality*, Second edition, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 206 p.
- JAFFRELOT Christophe, « For a Theory of Nationalism », *SSRN Electronic Journal*, 2003.
- JAYET Cyril, « Is Nation 'One of the Most Puzzling and Tendentious Items in the Political Lexicon'? », *Studies in Ethnicity and Nationalism*, vol. 19 / 2, octobre 2019, pp. 152-169.
- KHAN Aisha, *Callaloo nation: metaphors of race and religious identity among South Asians in Trinidad*, Durham, Duke University Press, 2004, 264 p.
- LANTZ Pierre, « Peuple et démocratie », *L'Homme et la société*, vol. 185-186 / 3, 2012.
- LAZARUS-BLACK Mindie, « The (Heterosexual) Regendering of a Modern State: Criminalizing and Implementing Domestic Violence Law in Trinidad », *Law Social Inquiry*, vol. 28 / 4, octobre 2003, p. 979-1008.
- LE POURHIET Anne-Marie, « Définir la démocratie », *Revue française de droit constitutionnel*, vol. 87 / 3, 2011.
- LEUWERS Hervé, « République et relations entre les peuples: Quelques éléments de l'idéal républicain autour de brumaire an VIII », *Annales historiques de la Révolution française*, décembre 1999, p. 677-693.
- LIEBER Michael et RYAN Selwyn D., « Race and Nationalism in Trinidad and Tobago: A Study of Decolonization in a Multiracial Society », *The American Historical Review*, vol. 79 / 5, décembre 1974.
- MUNASINGHE Viranjini, *Callaloo or tossed salad? East Indians and the cultural politics of identity in Trinidad*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 2001, 315 p.
- OXAAL Ivar, « Trinidad Electoral Politics: the persistence of the race factor », *Sociology*, vol. 4 / 2, mai 1970, p. 255-255.
- ÖZKIRIMLI Umut, *Theories of nationalism: a critical introduction*, 2nd ed, Basingstoke, Hampshire [England] ; New York, Palgrave Macmillan, 2010, 244 p.
- PALMER Colin A., *Eric Williams & the making of the modern Caribbean*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2006, 354 p.
- PARRIS Carl D., « Personalization of Power in an Elected Government: Eric Williams and Trinidad and Tobago, 1973-1981 », *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, vol. 25 / 2, mai 1983, p. 171-191.
- POUTIGNAT Philippe et STREIFF-FENART Jocelyne, *Théories de l'ethnicité*, Paris, PUF, 2008, (« Quadrige »).

PURI Shalini, *Caribbean postcolonial: social equality, post /nationalism, and cultural hybridity*, Place of publication not identified, Palgrave Macmillan, 2016.

RENAN Ernest, DAISAY Karine et TENZER Nicolas, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Paris, Mille et une nuits, 1997, (« Mille et une nuits », 178).

RITZER George, STEPNIISKY Jeffrey et LEMICH Jonathan A., « The magical world of consumption : Transforming nothing into something », *Berkeley journal of sociology: a critical review*, vol. 49, 2005, p. 117-136.

ROSENBERG Leah, *Nationalism and the formation of Caribbean literature*, 1st ed, New York, Palgrave Macmillan, 2007, 260 p.

RYAN Selwyn D., *Eric Williams: the myth and the man*, Kingston, Jamaica, University of the West Indies Press, 2009, 842 p.

RYAN Selwyn D., *Race and nationalism in Trinidad and Tobago: a study of decolonization in a multiracial society*, Toronto, Buffalo, University of Toronto Press, 1972, 509 p.

SEARLE Chris, « The Muslimeen insurrection in Trinidad », *Race & Class*, vol. 33 / 2, octobre 1991, p. 29-43.

WILLIAMS Eric Eustace et CUDJOE Selwyn Reginald, *Eric E. Williams speaks: essays on colonialism and independence*, Wellesley, Mass. : Amherst, Calaloux Publications ; Distributed by the University of Massachusetts Press, 1993, 436 p.

WILLIAMS Eric Eustace, *History of the people of Trinidad & Tobago*, Brooklyn, N.Y, A&B Publishers Group, 2002, 292 p.

Postcolonialité et décolonialité

APPADURAI Arjun, « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », *Theory, Culture & Society*, vol. 7 / 2-3, juin 1990, p. 295-310.

APPADURAI Arjun, « Introduction: Place and Voice in Anthropological Theory », *Cultural Anthropology*, vol. 3 / 1, février 1988, p. 16-20.

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back*, 0, Routledge, 1989.

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *Postcolonial studies: the key concepts*, Third edition, London ; New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2013, 355 p., (« Routledge Key Guides »).

BEGOT Monique, TURBOUT Frédérique, « La terre, un enjeu », *Atlas-Caraïbe*, Université de Caen Normandie, AREC, Association de Recherche et d'Études sur la Caraïbe, 2007-2020 <http://atlas-caraibe.certic.unicaen.fr/fr/page-125.html>, consulté le 06 septembre 2020.

BHABHA Homi. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." 8, *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis* (Spring, 1984), October, vol. 28, October, Vol. 2, pp. 125-133

CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Nachdr., Paris, Présence Africaine, 2008, 92 p.

COLLEYN Jean-Paul, « Le sacrifice selon Hubert et Mauss », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, septembre 1976, p. 23-42.

DORIGNY Marcel, *Les abolitions de l'esclavage: (1793-1888)*, Presses Universitaires de France, 2018, (« Que sais-je ? »), [En ligne : <https://cairn.info/les-abolitions-de-l-esclavage-2018--9782130794684.htm>].

FANON Frantz, « Lettre au ministre résident »:, in *Écrits sur l'aliénation et la liberté*, La Découverte, 2018, p. 452-454, [En ligne : <https://cairn.info/ecrits-sur-l-alienation-et-la-liberte-2018--9782348036262-page-452.htm?ref>].

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions Points, 2015, (« Points », 26).

FANON Frantz, SARTRE Jean-Paul, CHERKI Alice, [et al.], *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2010, 311 p., (« La découverte poche », 134).

GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, 144 p.

HANCOCK Claire, « Le corps féminin, enjeu géopolitique dans la France postcoloniale », *L'Espace Politique*, mai 2011.

HARRISON Nicholas, *Postcolonial criticism: history, theory and the work of fiction*, Cambridge, UK : Malden, MA, USA, Polity Press in association with Blackwell Publishers ; Blackwell Publishers, 2003, 221 p.

NWANOSIKE Oba F. et ONYIJE Liverpool E., « Colonialism and Education », *Mediterranean journal of social sciences*, vol. 2, 2011, p. 41-41.

ROY Ananya, « Slumdog cities: rethinking subaltern urbanism », *International journal of urban and regional research*, 35 2 (2011): 223-38.

Dictionnaires et ouvrages de références

BALDICK Chris, *The concise Oxford dictionary of literary terms*, 2nd ed, Oxford (N.Y.), Oxford University Press, 2001, (« Oxford paperbacks »).

CHILDS Peter and Roger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, 2006

COTTERELL Arthur, *L'encyclopédie illustrée des mythes et légendes du monde*, Paris, Éd. Saint-André-des-Arts, 2002.

CUDDON John A., *A dictionary of literary terms and literary theory*, 5th ed, Chichester, West Sussex, UK, Wiley-Blackwell, A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 2013, 1 p.

CUDDON John A. et PRESTON Claire E., *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*, 4. ed, éd. Claire Preston, London, Penguin Books, 1999, 991 p., (« Penguin reference »).

HERMAN David, JAHN Manfred and RYAN Marie-Laure, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory; Literature of Europe and America in the 1960s*, Routledge, 2005.

KELLY Michael, *Encyclopedia of aesthetics*, New York, NY, Oxford Univ. Press, 2014.

LENOIR Frédéric, TARDAN-MASQUELIER Ysé et MESLIN Michel, *Encyclopédie des religions*, 2e éd. rev. et Augm, Paris, Bayard éd, 2000, (« Bayard compact »).

Dictionnaires et ouvrages à auteurs multiples

Dictionnaire le petit Robert, Paris, 2003

Institute of Social and Economic Research, (1984), *The Social and Economic Impact of Carnival*, seminar held at the University of the West Indies, St. Augustine, Trinidad, on November 24-26, 1983.

Trinidad and Tobago Carnival, TDR, 1998, Vol. 42, No. 3.

Expositions, conférences, reportages audiovisuels

GLISSANT Édouard dans « *Gabriel García Márquez, Édouard Glissant, la Caraïbe. Solitudes et Relation* », Memorial ACTe, Pointe-à-Pitre, décembre 2017 à Avril 2018.

David KHATILE : *Métissages : chercher, penser, créer, façonner et dire la culture* : colloque international, du 4 au 6 juin 2018. Université des Antilles

CESAIRE Aimé, Discours d'ouverture *Colloque sur l'art dans la vie du peuple du Premier Festival mondial des arts nègres*, Dakar, 6 avril 1966 (30 mars – 21 avril 1966).

CESAIRE Aimé, *Une Voix pour l'Histoire*, RFO Télé Martinique, 26 juin 2003

Thèses

DE MATAS Réa, “Sensuous festival: what can the experiential reveal about the role of difference in carnival?”, Manchester Metropolitan University, 2014.

EVERARD Mark Phillips, “Recognising the Language of Calypso as “Symbolic Action” in Resolving Conflict in The Republic of Trinidad and Tobago”, thesis, The University of London, April 2005.

GIANCRISTOFARO-CALVI, “Francesca, Ethnic Identities and Nationalism in the Streets: the Political Manipulation of Art and Religion in Trinidad, West Indies”, thèse soutenue à A&M Texas University, 2000.

GRAU PEREJOAN Maria, «Reterritorialising the Caribbean: Marching alongside Earl Lovelace», Universitat de Barcelona, mai 2015.

GUGOLATI Maica, “Pretty Mas’: Visuality and Performance in Trinidad and Tobago’s contemporary carnival, West Indies”. *Social Anthropology and ethnology*. EHESS, 2018.

JEAN-BAPTISTE Etienne Daniel, « Filiation musicale, conduites de déni en Outremer français d'Amérique : le Bélia funéraire des obsèques d'Aimé Césaire », thèse Soutenue en 2013, Paris, EHESS.

LE VOURCH Noémie, « Pouvoirs civils et religieux dans la fiction d'Earl Lovelace (1935 -) : entre collusion et collision », thèse soutenue en novembre 2014.

REIS-VIRAYIE Michèle, *Dance in Trinidad and Tobago and racial composition of the society*, UWI San Augustine, 2000. (MA).

SURANYI Gisèle, « Le masque énigmatique dans La Comédie humaine », Thèse, Université Paris-Sorbonne, novembre 2006.

TRÉPANIÉRIE Gabrielle, *Le rôle de la parodie dans la dénaturalisation des stéréotypes de genre : l'exemple du soap opera et de la série le cœur a ses raisons*, Université du Québec à Montréal, 2013.

VAÏTY Simone, « La question de la modernité dans l'art bèlè martiniquais », thèse soutenue à l'université des Antilles en 2016.

ZANG NDONG Pascaline, « Écriture et masque : Approche sémiotique et poétique », thèse, Linguistique, Université de Limoges, 2017.

Articles de Journaux, interviews et autres écrits

BRAECKMAN Colette, « Les Zaïrois en état de survie » dans *Le Monde Diplomatique*, Mai 1988, pp. 24-5.

CONDE Maryse, « Interview d'Aimé Césaire », *L'Express*, le 01/06/2004.

JOIGNOT Frédéric, « Interview d'Édouard Glissant », *Le Monde*, 5 février 1994.

Déclaration universelle sur la diversité culturelle de l'UNESCO, P4, Série Diversité culturelle N° 1, Unesco, 2003.

Sites internet

- **Sites Internet avec auteurs référencés**

AUDET René et XANTHOS Nicolas (direction), *Penser la narrativité contemporaine*.
<https://penserlanarrativite.net/personnage/notions/le-nom>

BOKOBZA KAHAN Michèle (Université de Tel-Aviv) *Image d'auteur*,
<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/197-image-d-auteur>

BOULANGER Jany, *Le Mythe du bon sauvage*,
<http://www.cvm.qc.ca/encephi/Syllabus/Litterature/18e/bonsauvage>

DAHL Véronique, *Rire de soi, quelle thérapie!*
<https://www.psychologies.com/Therapies/Developpement-personnel/Epanouissement/Articles-et-Dossiers/Rire-de-soi-quelle-therapie>

DEL LUNGO Andrea, *Le héros récurrent, une longue histoire*,
https://www.lemonde.fr/livres/article/2010/10/21/le-heros-recurrent-une-longue-histoire_1429096_3260.html

DELAUNAY Alain, « PERSONA », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 avril 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/persona>

DÉSERT Gérald E, *Le zouk : Trajectoires, Imaginaires et Perspectives*, NAKAN journal, Mis en ligne : le 20 février 2021, <https://nakanjournal.com/edito-zouk-desert/>

HÉBERT Louis, *Introduction à l'analyse des textes littéraires : 60 Perspectives*, 27/06/2020, <http://www.signosemio.com/documents/approches-analyse-litteraire.pdf>

KERRIGAN Dylan and LAUGHLIN Nicholas, 'George Bailey: the monarch' *Caribbean Beat Magazine*, Issue 65 (January/February 2004), <https://www.caribbean-beat.com/issue-65/monarch#axzz7446u2L4C>

MARGETIC Christine, Nicolas Rouget, Ruralité in *Hypergéô*, mercredi 4 décembre 2019 <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article740>

MAUDLER Clermont, *La cérémonie du Bois Caïman: les grandes phases de la construction d'un fait historique*.
https://www.academia.edu/11760326/La_ceremonie_du_Bois_Caïman_les_grandes_phases_de_la_construction_dun_fait_historique

MIGNON Murielle, 'Haïti : le pèlerinage vaudou de la Plaine du Nord' in *GEO*,
<https://photo.geo.fr/haiti-le-pelerinage-vaudou-de-la-plaine-du-nord-40248#l-ablution-fait-partie-integrante-de-la-ceremonie-vaudou-haiti-71b69>

SOLYM Clément, 'Exclusif : Filippetti : "C'est l'éditeur qui fait la littérature"' in *Actualité*, publié le 28/06/2012. <https://actualite.com/article/63909/reseaux-sociaux/exclusif-filippetti-c-est-l-editeur-qui-fait-la-litterature>

THOMAS Steven, *Deconstructing....*, in Teacher's blog
<https://engl243.wordpress.com/2008/03/18/deconstructing/> consulté le 22 novembre 2020

VALENTIN-HUMBER Milka, « La Décréolisation des Afrodescendants : un aboutissement de la Décolonialité dans les Amériques », 17 octobre 2017,
<http://reseaudecolonial.org/2017/10/01/la-decreolisation-des-afrodescendants-un-aboutissement-de-la-decolonialite-dans-les-ameriques/>

- **Site de recherches documentaires, dictionnaires et encyclopédies**

<https://www.academia.edu>

<https://www.cairn.info>

<https://www.jstor.org>

<https://openlibrary.org>

<https://www.researchgate.net>

<https://www.tandfonline.com>

<https://www.universalis.fr/dictionnaire/sacralisation/>

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/apotheose/>

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/objet-psychanalyse/>

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/sacrifice/>

Meryam Webster, dictionnaire en ligne

Le Robert, dictionnaire en ligne

- **Sites Internet divers**

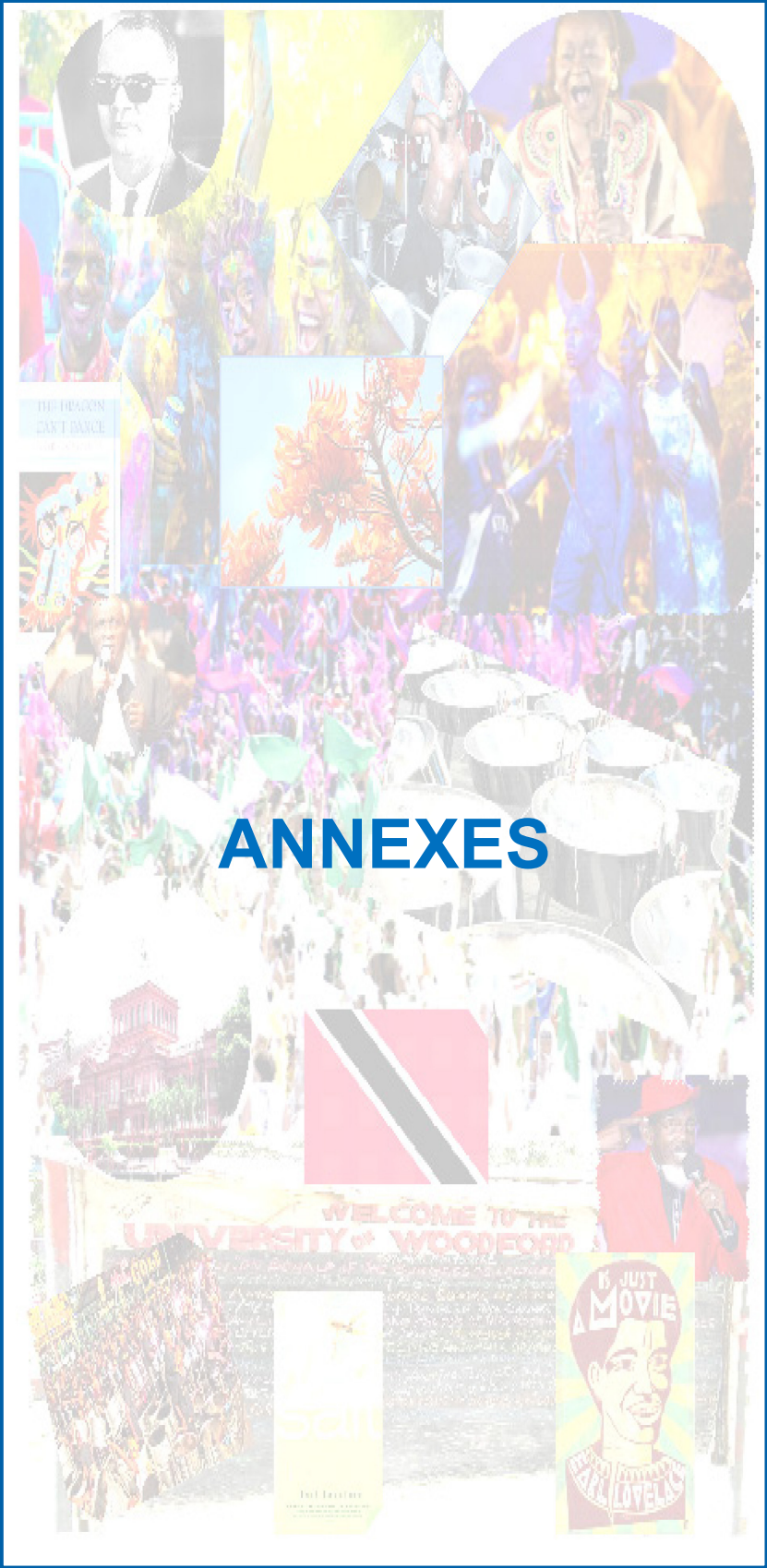
<http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/perso.htm>

<http://www.fabula.org/colloques/document4591.php>,

<https://caricom.org/history-of-the-caribbean-community/>

<https://caricom.org/the-west-indies-federation/>

<https://exhibits.lib.utexas.edu/spotlight/celebrating-eric-williams/feature/leader-statesman>
<https://idakedagroup.com/african-legacy-tours/sites-of-african-heritage-in-tt/st-joseph-daaga-led-mutiny>.
<https://journals.openedition.org/etudescaribeennes/>
<https://laviedesidees.fr/Peuple-et-democratie.html>
<https://thelawreviews.co.uk/title/the-oil-and-gas-law-review/trinidad-and-tobago>
<https://www.guardian.co.tt/article-6.2.431202.84b04bea1f>
<https://www.state.gov/wp-content/uploads/2019/05/TRINIDAD-AND-TOBAGO-2018-INTERNATIONAL-RELIGIOUS-FREEDOM-REPORT.pdf>
<https://www.traditionalmas.com/project/midnight-robber/>
<https://www.tcs.tt/2013/05/01/history-of-bulletin-board-systems-bbses-in-trinidad-and-tobago/>
<https://www.universalis.fr/dictionnaire/sacralisation/>



ANNEXES

ANNEXES

Annexe 1A

Tableau de Jan van der Straet (c 1575), artiste flamant



Annexe 1B



La « Découverte de l'Afrique », Christiaan van Couwenbergh (1604-1667), peintre flamand

Annexe 2

Laventille Derek Walcott's

It huddled there
steel tinkling its blue painted metal air,
tempered in violence, like Rio's favelas,

with snaking, perilous streets whose edges fell as
its Episcopal turkey-buzzards fall
from its miraculous hilltop

shrine,
down the impossible drop
to Belmont, Woodbrook, Maraval, St. Clair

that shine
like peddlers' tin trinkets in the sun.
From a harsh

shower, its gutters growled and gargled wash
past the Youth Centre, past the water catchment,
a rigid children's carousel of cement;

we climbed where lank electric
lines and tension cables linked its raw brick
hovels like a complex feud,

where the inheritors of the middle passage
stewed,
five to a room, still clamped below their hatch,
breeding like felonies,

whose lives revolve round prison, graveyards,
church.

Below bent breadfruit trees
in the flat, coloured city, class

escalated into structures still,
merchant, middleman, magistrate, knight. To go
downhill from here was to ascend.

The middle passage never guessed its end.
This is the height of poverty
for the desperate and black;

climbing, we could look back
with widening memory
on the hot, corrugated-iron sea
whose horrors we all

shared. The salt blood knew it well,
you, me, Samuel's daughter, Samuel,
and those ancestors clamped below its grate.

And climbing steeply past the wild
gutters, it shrilled
in the blood, for those who suffered, who were
killed,

and who survive.
What other gift was there to give
as the godparents of his unnamed child?

Yet outside the brown annex of the church, the
stifling odour of bay rum and talc, the particular,
neat sweetness of the crowd distressed

that sense. The black, fawning verger,
his bow tie akimbo, grinning, the clown-gloved
fashionable wear of those I deeply loved

once, made me look on with hopelessness and
rage at their new, apish habits, their excess
and fear, the possessed, the self-possessed;

their perfume shrivelled to a childhood fear
of Sabbath graveyards, christenings, marriages,
that muggy, steaming, self-assuring air

of tropical Sabbath afternoons. And in
the church, eyes prickling with rage,
the children rescued from original sin

by their Godfather since the middle passage,
the supercilious brown curate, who intones,
healing the guilt in these rachitic bones,
twisting my love within me like a knife:
"across the troubled waters of this life..."

Which of us cares to walk
even if God wished
those retching waters where our souls were
fished

for this new world? Afterwards, we talk
in whispers, close to death
among these stones planted on alien earth.

Afterwards,
the ceremony, the careful photograph
moved out of range before the patient tombs,

we dare a laugh,
ritual, desperate words,
born like these children from habitual wombs,

from lives fixed in the unalterable groove
of grinding poverty. I stand out on a balcony
and watch the sun pave its flat, golden path

across the roofs, the aerials, cranes, the tops
of fruit trees crawling downward to the city.
Something inside is laid wide like a wound,

some open passage that has cleft the brain,
some deep, amnesiac blow. We left
somewhere a life we never found,

customs and gods that are not born again,
some crib, some grille of light
clanged shut on us in bondage, and withheld

us from that world below us and beyond,
and in its swaddling ceremonies we're still
bound.

<http://thedreamvariation.blogspot.com/2015/11/derek-walcotts-laventille.html>

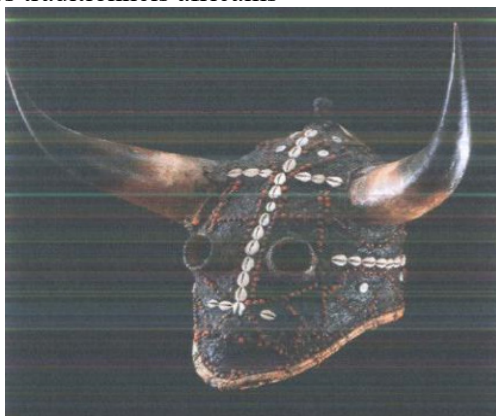
Annexe 3



At Yale University Art Gallery	
Artist	Hiram Powers
Year	model completed 1843; marbles 1844–1860s
Type	marble sculpture
Dimensions	165.7 cm × 53.3 cm × 46.4 cm (65.2 in × 21.0 in × 18.3 in)
Weight	c. 236 kilograms (520 lb)
Location	Smithsonian American Art Museum , Washington, D.C.

Annexe 4A

Masques traditionnels africains



Mgbedicke Masque Igbo (Nigéria)



Masque-Heaume Ejumba DIOLA
(Senegal)



Masque-Bakuba



Masque du Loango



Purrah's mask



Moko Missi Kou

Annexe 4B

Différents costumes de masques du dragon du carnaval de Trinidad



Annexe 4C

Diabes rouges - Carnaval de Martinique



Masque de Diable Rouge
Créé par Georges Grangenais en novembre 1998 Cornes, queues et dents de bœuf, casque de moto, miroirs, grillage et grelots de pêcheur Collection particulière © Archives Fondation Dapper — Photo Hughes



Diable Rouge - Carnaval de Martinique

Annexe 5

Midnight robber costume



Annexe 6

Immortelle tree et fleurs



Annexe 7

Tambooo Bamboo

The Claxton Bay Tambooo Bamboo Band

<https://newsday.co.tt/2019/06/19/youth-keeping-yoruba-culture-alive/attachment/4197801/>



Annexe 8

Nationalisme Trinidadien



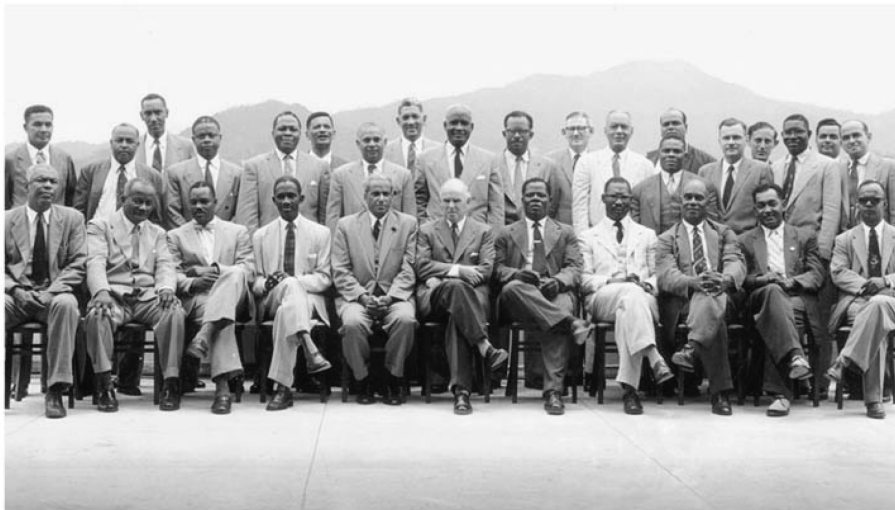
Emblème de Trinidad and Tobago



Eric Williams



Eric Williams speaking at the University of Woodford Square at the start of the famous "march in the rain" during the fight for Chaguaramas, April 22, 1960. A sign stating, "Uncle Sam, we want back we land," is displayed. Photograph courtesy of Eric Williams Memorial Collection, University of the West Indies (Trinidad and Tobago). © Eric Williams Memorial Collection and used by permission.



Source : Eric Williams and the making of the Caribbean

Eric Williams (first row at far right), other Caribbean leaders, and the West Indies Standing Federation Committee, Senate House, University College of the West Indies, 1957. Photograph courtesy of Eric Williams Memorial Collection, University of the West Indies (Trinidad and Tobago). © Eric Williams Memorial Collection and used by permission.

Annexe 9



Earl Lovelace (1935, -)

Lina MARIE-SAINTE
Culture créole et nationalisme trinitadien dans les œuvres d'Earl Lovelace,
Earl Lovelace éveilleur des consciences caribéennes par l'art du welto