



Corps en captivité : Patrick
Chamoiseau et J.M.G. Le Clézio

Justine Feyereisen

Publié le 01-10-2017

<http://sens-public.org/article1259.html>



Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International
(CC BY-NC-SA 4.0)

Résumé

C'est à travers l'analyse textuelle de trois récits contemporains que cette contribution entend explorer la manière dont leurs auteurs livrent des « poétiques » (Pinson) du corps captif, témoin ou victime du joug colonial : *La Quarantaine* (1995) de J.M.G. Le Clézio, *Guyane : Traces-mémoires du bagne* de Patrick Chamoiseau (1994 ; photographies de Rodolphe Hammadi) et *Un dimanche au cachot* (2007) du même écrivain. Cachot de Maîtres-békés, île Plate en quarantaine, bagne guyanais, que racontent de tels univers concentrationnaires à ces « chiffonniers » (Benjamin) de l'Histoire ? Se peut-il qu'à leur contact, les traces contingentes au passé colonial soient non plus « chosifiées » (Ricoeur), mais émotionnelles et synesthésiques ? Aussi oppressant que soit le lieu, pourrait-il s'avérer libérateur d'une conscience de soi et d'un esprit de communauté ? Quelles questions d'ordre esthétique et éthique la perception et la figuration du corps palimpsestique soulèvent-elles sur l'indescriptible de la condition humaine enchaînée ?

Abstract

This contribution intends to analyse textually three contemporary narratives: *La Quarantaine* (1995) by J.M.G. Le Clézio, *Guyane: Traces-mémoires du bagne* (1994; photographs by Rodolphe Hammadi) and *Un dimanche au cachot* (2007) by Patrick Chamoiseau. The aim is to explore the way these writers give a “poethic” (Pinson) of the captive body, witness or victim of the colonial yoke. Cell of the Maîtres-békés, Flat Island in quarantine, Guianese penal colony, what tell those concentration-camps to these “ragmen” (Benjamin) of the History? Could the scars of the colonial past be – not “objectified” (Ricoeur) – but emotional and synesthetic? As oppressing as the prison is, could it turn to be liberating of self-consciousness and communalism? Which aesthetic and ethical questions the perception and figuration of a palimpsestic body raise about the indescribable of the chained human condition?

Mots-clés: Chamoiseau, Le Clézio ; Corps ; Espace ; Captivité ; Colonialisme ; Trace-mémoires ; Description ; Polyphonie ; Devenir-animal.

Keywords: Chamoiseau, Le Clézio ; Body ; Space ; Captivity ; Colonialism ; Memory Traces ; Description ; Polyphony ; Becoming-Animal.

Table des matières

Hic et nunc	6
Parole de l'espace	8
Trace-mémoires	11
Métamorphose	14
Bibliographie	17

Corps en captivité : Patrick Chamoiseau et J.M.G. Le Clézio

Justine Feyereisen

L'esprit de L'Oubliée ne pouvait s'évacuer du cachot, il y ramenait tout, reconstituait tout dans la masse de cette ombre, restait relié, comme à la chaîne d'une ancre, à cet obscur qui devenait son corps.

Un dimanche au cachot, Patrick Chamoiseau

C'est à travers trois récits contemporains que nous chercherons à étudier l'inscription de corps captifs, témoins ou victimes du joug colonial : *La Quarantaine* (1995) de J.M.G. Le Clézio, *Guyane : Traces-mémoires du bagne* de Patrick Chamoiseau (1994 ; photographies de Rodolphe Hammadi) et *Un dimanche au cachot* (2007) du même écrivain¹. Alternant les temporalités, ces textes relatent l'expérience charnelle d'êtres mis à l'épreuve d'un espace clos, où ils découvrent les signes de l'existence des détenus d'une idéologie dominante. Cachot de Maîtres-békés, île Plate en quarantaine, bagne guyanais, que racontent de tels univers concentrationnaires à ces « chiffonniers² » de l'Histoire ? Se peut-il qu'à leur contact, les traces contingentes au passé colonial

¹Les citations issues de ces livres sont indiquées par l'abréviation *Q* pour *La Quarantaine*, *G* pour *Guyane : Traces-mémoires du bagne* et *D* pour *Un dimanche au cachot*, suivie de la pagination.

²S'intéressant aux rues de Paris, Walter Benjamin (1979) s'est penché sur la poésie baudelairienne, de laquelle il extrait la figure du poète flâneur dans le Paris du Second Empire, symbole de l'homme moderne. Le flâneur comme le poète marche dans un monde de ruines, dont il devient allégoricien. « S'il n'y a plus que des morceaux, des restes, des traces, il ne reste plus au poète qu'à les assembler et au flâneur de se faire collectionneur ou chiffonnier », synthétise Régine Robin, lectrice de Benjamin, « Ramasseur de chiffons ou de vieux papiers, ramasseurs de mots, d'affiches, de slogans, il s'agit, à travers cette figure flottante du flâneur d'assembler, de monter, de constituer des ensembles en évitant de leur imposer un sens déjà-là. » (2005, 46-47).

soient non plus « chosifiées » (Ricœur 2000, 28-29), mais émotionnelles et synesthésiques? Aussi oppressant que soit le lieu, pourrait-il s'avérer libérateur d'une conscience de soi et d'un esprit de communauté? Quelles questions d'ordre esthétique et éthique la perception et la figuration du corps palimpsestique soulèvent-elles sur l'indescriptible de la condition humaine enchaînée? Dressant une analyse textuelle, cette contribution entend explorer la manière dont les auteurs livrent des « poétiques³ » du corps prisonnier. Il s'agira de montrer comment l'enveloppe poreuse capte les stigmates d'un traumatisme collectif dans ces cellules remplies d'absences au point de sortir les protagonistes de l'isolement, de la solitude, dans le tremblement d'une vie nouvelle en quête d'autres présences.



FIGURE 1 : Denis Courard, *Patrick Chamoiseau. Carnets : Série des écrivains-voyageurs*, 2016, Bruxelles.

³Ce néologisme est emprunté à Michel Deguy (1978. *Jumelages*, suivi de *Made in USA*. Paris : Seuil) par Steven Winspur (1993. « La poétique de Ponge », *French review* (57.2) : 243-253). Jean-Claude Pinson s'y intéresse à son tour pour évoquer la possibilité d'habiter le monde poétiquement (Pinson 1995 ; Pinson 2013). Ce terme réfère en effet aux travaux de Paul Ricœur, pour qui la production de textes narratifs est une manière d'habiter le monde et de se l'approprier. Selon Pinson (1995, 74), la poétique se situe également dans la lignée matérialiste, voire corporelle, de Martin Heidegger et d'Émile Staiger pour lesquels l'homme appartient « à la chair du monde », une expression que Pinson reprend cette fois à Maurice Merleau-Ponty (1964, 324). En l'occurrence, la poétique se conçoit en amont et en aval du texte : du côté de l'auteur, comme acteur sur le monde, et en aval, comme pouvant avoir un impact sur le lecteur, même minime. Dans son étude de l'écriture de l'événement, Sabrina Parent s'appuie sur ce concept (d'abord appliqué à la poésie), qu'elle étend aux textes en prose (2011, 22), une approche que nous rejoignons dans cette analyse.

Hic et nunc

Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve [...] comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau. (Foucault 2004, 12⁴)

La logique temporelle décrite par Michel Foucault n'est pas étrangère à la trame d'*Un dimanche au cachot*, dont chaque chapitre fait coïncider deux époques, attachées à deux personnages distincts : Caroline, enfant troublée et droguée du temps contemporain, se réfugie sous une ruine de l'Habitation (récit premier), qui n'est autre qu'un cachot, où L'Oubliée⁵, jeune femme esclave du temps ancien, avait été jetée (récit second). Le temps, compris dans sa durée chronologique, est ainsi court-circuité dans une sorte de présent stratigraphique. De même, *La Quarantaine* de Le Clézio offre un chassé-croisé de plusieurs histoires. Léon Archambau part sur les traces du grand-oncle dont il porte le nom (récit premier) et conte la vie sur l'île Plate, où celui-ci a été placé en quarantaine en 1891 (récit second). Ici et là intervient de surcroît la légende hindoue de la descente de la Yamuna au Gange dont est issue Suryavati, une immigrante intouchable, née d'une mère anglaise et sauvée par une Indienne. Plusieurs temporalités coexistent ainsi, s'entrelacent, se succèdent, se juxtaposent en un seul endroit, un seul espace... clos. Destinés à isoler les esclaves insoumis (*D*), les bagnards (*G*) ou les passagers d'un bateau en quarantaine dans l'espoir que la maladie, la malnutrition et l'hostilité ethnique éclaircissent les rangs avant d'envoyer les services de santé (*Q*), ces lieux de réclusion, – « hétérotopiques » (Foucault 2004, 15) par définition –, imposent aux êtres une rupture absolue avec leur temps traditionnel.

Conscients de l'influence de telles prisons sur des êtres enfermés, les romanciers ne résument pas l'espace à une fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages mais l'imposent comme enjeu diégétique, substance

⁴Ce texte est issu de la conférence que Foucault donna le 14 mars 1967 à Paris. Il a été dévoilé pour la première fois à l'occasion de l'exposition « Idée, Processus, Résultat » tenue à Berlin en 2004, avant d'être confié pour publication à la revue *Empan*.

⁵Malgré l'intérêt que représenterait l'analyse de l'appréhension – chaque fois différente – de la dimension carcérale par les différents personnages des récits étudiés, la présente étude se focalisera essentiellement sur celle des protagonistes qu'incarnent L'Oubliée et Léon le Disparu.

génératrice, agent structurant et vecteur signifiant. Celui-ci est appréhendé comme moteur de l'intrigue et médium leur permettant d'articuler une critique sociale de la mémoire. Si pleine, si obsédante, cette « mémoire qui nous manque » (*D* 344), qui « n'existe pas » (196) engorge et renferme l'instant, abolissant toute démarcation entre les différentes échappées temporelles. Le passé des ancêtres n'ayant pas été acté, les descendants s'étant « empressées d'oublier » (*G* 18), l'avoir-eu-lieu est éprouvé comme étant du présent, et le présent apparaît comme étant du passé : « Peut-être que le temps passe. Sa conscience, son âme, sa pensée, n'étaient jamais dans le présent de la chose » (*D* 120). Ce maintenant perpétuel s'incarne dans la voix de chaque sujet narrant comme le passage obligé d'une génération à l'autre. C'est pourquoi les auteurs alternent le temps de l'isolement, figé, enlisé, stationnaire, dilaté, « plus grand qu'une vie humaine » (*Q* 176) et le temps dynamique des analepses, qui conduisent le récit hors de prison et tentent de reconstruire a posteriori toute l'histoire – ou plutôt la « non-histoire » (*D* 346) – des détenus.

Cet inlassable aller-retour s'illustre dans un système stylistique d'alternance. Les énoncés polysyndétiques – « Seuls gardaient mémoires vivantes les vieux bagnards, et leurs descendants, et leurs contemporains » (*G* 19) – ou encore ceux mobilisant le signe zéro – « Tout l'amour toute la haine toute la douceur toute la violence dans toute l'indifférence. . . » (*D* 275) – créent des liens sémantiques entre les différents constituants énumérés (*vieux bagnards/leurs descendants/leurs contemporains*). La vocation pluralisante de ces tournures suggère la coexistence des éléments, tous conjoints et interchangeable. Cette remarque s'applique également au paragraphe envisagé dans son extension par le procédé de l'anaphore. La répétition lexicale permet d'ailleurs de reprendre le paramètre rythmique implicite de la polysyndète ou de l'énumération sans virgule : « Moi, créole américain, je chante les histoires contre l'Histoire. / Je chante les mémoires contre la Mémoire. / Je chante les Traces-mémoires contre le Monument. » (*G* 16). D'où l'expressivité singulière de l'énonciation qui concrétise alors une voix immédiatement présente par ce rythme. Ces traits de style seraient une forme d'emphase renvoyant à l'émotion que suscite le récit, introduisant une solennité adaptée au contenu dramatique. Par leur récurrence, ils deviennent ainsi un élément fort du trait de style rhétorique du discours général des trois récits aussi présent que le rythme houleux de la marée, cette geôlière (*Q* 146).

Parole de l'espace

L'altérité chronique crée une chambre d'échos et de renvois faisant entendre plusieurs points de vue incarnés par un même narrateur. Écrivain, éducateur, lecteur, guerrier, et tout cela à la fois, *ego*, l'instance narrative autodiégétique omnisciente d'*Un dimanche au cachot*, dévoile la fragmentation de sa propre identité, tiraillée entre les différentes fonctions qui la caractérise. Portant différentes voix relatives à chacun de ces rôles, le *je* de l'énonciation soutient des opinions diverses. En tant que « locuteur⁶ », il pose ainsi des énoncés dont il n'assume pas directement le point de vue, dès lors imputable à l'une de ses personnalités, à un autre « énonciateur » qu'il laisse entendre pour mieux le mettre en doute, le critiquer. La parole n'apparaît donc pas comme le lieu d'émergence de l'individualité mais, bien au contraire, la manifestation d'une activité collective, polyphonique, d'ailleurs encouragée par une hypertextualité tonitruante⁷. Ce type de surnarration conduit irrémédiablement à parler des phénomènes de « dialogisme⁸ » : un modèle éclaté, multiple, hétéroclite des énonciateurs, selon lequel la voix narratrice n'est pas une source unique du sens, mais un nouvel *oikos*, un « lieu d'être » collectif. Son déploiement permet l'accès à l'« *oiko-logos*⁹ », que Pierre Ouellet définit comme une parole de l'espace. L'identité même du narrateur n'est donc pas à comprendre comme une multiplication de sa personne ou un dédoublement de la personnalité, mais des singularités narratives s'exprimant à travers le narrateur autodiégétique, dont la parole devient espace commun, une nouvelle *agora*.

Le mode d'énonciation leclézien ne s'appuie pas non plus sur le seul *ego scriptor*, auquel tout le monde narré serait rapporté, mais sur une véritable

⁶Nous nous basons ici sur la distinction établie par Oswald Ducruot entre le « locuteur » (celui qui prononce l'énoncé) de l'énonciateur (celui qui en assume la responsabilité) (Ducruot 1984, 204).

⁷Dans *Un dimanche au cachot*, de multiples références renvoient aux œuvres de Faulkner, Saint-John Perse, Césaire, Glissant, Segalen. Quant à l'intertextualité dans *La Quarantaine*, nous invitons le lecteur à parcourir, entre autres : Borgomano, Madeleine. 01.09.06. « *La Quarantaine* de Le Clézio et le vertige intertextuel ». *Cahiers de narratologie*(13), <https://narratologie.revues.org/317>; Cavallero, Claude. 2009. *Le Clézio témoin du monde*. Paris : Calliopées, 153.

⁸La notion de « dialogisme », notamment présentée dans *Esthétique et théorie du roman* et *Esthétique de la création verbale*, parcourt l'ensemble de l'œuvre bakhtinienne.

⁹Pierre Ouellet établit cette définition à partir de l'étude de l'œuvre d'Antoine Volodine, pensant également à celles de Mehdi Belhaj Kacem, Pierre Guyotat, et Valère Novarina (Ouellet 2002, 73).

population de narrateurs entre lesquels le monde raconté semble indéfiniment déporté et reporté. Qu'il s'agisse de Léon le Disparu ou de Léon, son petit-neveu, le narrateur est un être discursif, un personnage introduit dans le discours dont la particularité est de ne pas assumer seul le point de vue signifié – ayant fréquemment recours à la construction impersonnelle *il me semble que* : « il me semble que j'ai rêvé tout cela, que j'y ai ajouté mes propres souvenirs [. . .]. Parfois il me semble que c'est moi qui ai vécu tout cela. Ou bien que je suis l'*autre* Léon, celui qui a disparu pour toujours, et que Jacques m'a tout raconté quand j'étais enfant » (Q 21). En s'appuyant sur l'impression de sentir la présence de ses ancêtres dans ses propres réflexions, la sensation de porter des souvenirs antérieurs, le locuteur génère des inférences, des suppositions, qui l'aideront à créer un dialogue intériorisé ayant lieu au moment même de la parole. À travers la formule *il me semble que*, génératrice de polyphonie interne, *ego* présente l'existence de son point de vue (datif *me*) comme étant une conclusion qu'il tire et assume plus ou moins consciemment à partir d'un certain nombre de signes ou d'indices laissés par ses aïeux :

Il y a quelque chose d'étrange, ici, quelque chose qui entre en moi lentement, sans que je comprenne. Je croyais venir sur ces îles en curieux, en visiteur anonyme. Comment en aurait-il pu être autrement ? Ce grand-père que j'ai si peu connu, et ma grand-mère Suzanne [. . .], comment pouvais-je les imaginer ici, dans une autre vie, avant ma naissance ? Et cet inconnu dont je porte le nom, disparu pour toujours [. . .]. Pourtant il me semble qu'ils sont encore ici, que je sens sur moi leur regard, pareil au regard des oiseaux qui tournent autour du piton. Chaque pierre, chaque buisson porte ici leur présence, le souvenir de leurs voix, la trace de leur corps. C'est un frisson, une vibration lente et basse. Je me suis couché sur la terre noire, entre les blocs de basalte, pour mieux la percevoir. (Q 509-510)

Dans la structure et la dynamique de ces types d'expérience énonciative, le sujet pluriel émet une nuance de subjectivité, celle du doute. Le point de vue étant associé aux Autres, le locuteur, pourtant a priori responsable de l'acte d'énonciation, s'interroge sur les propos qu'il véhicule tout en s'associant au contenu posé par la collectivité. Ce type de locution marque une « dilution linguistique des responsabilités » (Nølke 1994, 84-94), qui met l'accent sur une fonction très homologue à celle que Jakobson nomme la « fonction émotive » (Jakobson 1994, 219), celle qui rend compte de la part que le narrateur prend

à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle. « [R]aconter c'est aimer » (*D* 331). Au vu de ces considérations, il apparaît en effet qu'*ego* exprime des actes de conscience ou des événements cognitifs que le lecteur découvre non par des actions, – qui relèveraient d'une logique narrative de type causal –, mais par des situations et des émotions, qui dépendent d'une pathémique, d'une logique des passions, dont le propre est, non pas de se déployer en une durée chronologique, mais d'émerger « en traces, en réminiscences, en souvenirs protéiformes où l'imagination mène commerce avec le sentiment. Et avec l'émotion » (*G* 14). Le sujet narrant ne développe cependant pas qu'un pathos – des émotions au sens strict –, mais une manière d'être, un *ethos*, grâce auquel il peut user des dispositions performatives du langage pour agir sur autrui comme sur lui-même. Endossant un rôle également moral, son discours prend la forme d'un témoignage : « Écouter, écouter encore, écouter toujours, voir, comprendre et réagir au nom de l'humain. S'efforcer ainsi. Se refaire ainsi. » (*D* 72). Sous-titres, questions, interventions directes ou indirectes participent à cette tâche, transgressant du même coup les limites entre l'univers de l'histoire et celui de la narration. L'instance énonciatrice s'immisce dans chaque interstice de la fiction et, par là même, en exhibe les ficelles, brisant toute illusion référentielle en vue de défendre l'éthique inhérente à la fonction d'écrivain :

L'écrivain ne voulait pas l'admettre : la « vérité » de l'esclavage américain était perdue à jamais pour le monde, sauf à rester intransmissible dans les songes d'un cachot. Mais, en projetant L'Oubliée sur Caroline, l'écrivain entêté lui offrait du présent : il élevait cette mémoire impossible au rang de témoignage. Dans un témoignage, la fiction apparaît moins fictive tout en l'étant autant. Le témoin donne sa chair à cette fiction qui lui provient d'une expérience directe. Il valide cette fiction par l'impact d'une présence. (109)

Cette voix métaleptique s'en prend ainsi, au-delà du lieu de séquestration en soi, à tout un système, celui de la colonisation ou des lois du travail inhumaines qui lui ont succédé. Si son porteur choisit d'évoquer la prison, c'est qu'elle est le symbole de toutes les formes d'aliénation, d'humiliation et d'oppression subies par les peuples, mais aussi de l'impasse dans laquelle les pays colonisés se sont cloîtrés (Paravy 2003, 152).

Trace-mémoires

Loin des « lieux de mémoires » théorisés par Pierre Nora¹⁰, Chamoiseau s'intéresse aux espaces coloniaux que l'Histoire a omis de recenser, ces *chiffons*, au sens benjaminien, que l'écrivain ramasse et assemble. Aussi se rend-il sur les Îles du Salut en 1993, accompagné du photographe germano-algérien Rodolphe Hammadi¹¹. Les deux hommes y découvrent les ruines d'un bain français (1852-1946), édifice pénitentiaire « de la mort organisée » (G 21), à partir desquels ils recensent des « Traces-mémoires ».

Concept tout chamoisien, la Trace-mémoires est une relique du système colonial qui porte les stigmates des vies dominées. Collective et individuelle, sa portée est symbolique, affective, fonctionnelle. Ses significations sont ouvertes, évolutives, vivantes. L'objectif du témoin est de les apprivoiser, de les répertorier, de les explorer afin de tisser patiemment la complexité des patrimoines créoles (G 18). Aussi la description de ces traces est-elle vidée, dépouillée de toutes qualités objectives :

Je ne peux – et ne veux pas – vous indiquer le sens de la visite, ni désigner la porte d'entrée, ou pire : vous dresser procès-verbal métrique des espaces et des murs. Je ne peux – et ne veux pas – tenir poésie sur les équilibres de volume et autres astuces géométriques. Naïveté bien occidentale de croire qu'un arcane de mémoire et de culture peut s'élucider dans des descriptions de volumes, de masse, des lectures de reliefs. Le grand monument est indicible, et sa grandeur s'envisage au point alchimique exact où il se dérobe aux empilements de ses matériaux. La Trace-mémoires est encore plus indicible car elle n'offre que peu de prise en termes de volume et de masses. La visite n'est pas à faire. Elle est à vivre comme une mantique. (G 22)

En ne pouvant/voulant pas décrire les lieux, Chamoiseau lexicalise une faille, un manque de compétence, un défaut de son vouloir/pouvoir dire. Entre refus et impuissance, ce procédé relève de « la prétérition », telle que Philippe

¹⁰En 1984, l'historien Pierre Nora propose ce concept pour désigner les lieux constitués pour *faire mémoire* (1984-1992. *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard).

¹¹Andy Stafford propose une étude de la relation texte-photographie dans « Patrick Chamoiseau and Rodolphe Hammadi in the penal colony. Photo-text and memory-traces » (2008. *Postcolonial Studies* (11.1) : 27-38).

Hamon (1993, 122) la conçoit : le signe d'une tension entre le descriptif et le narratif qui se traduit par l'impossibilité à dénommer. Les marques de la négation-dénégation prétéritive s'affichent dans l'adverbe de négation *ne... pas*, la conjonction *ni*, les particules négatives (*rien, jamais*), le préfixe *in-* (*indicible, impossibles, inconnus, inoubliable*), le suffixe *-ible* renvoyant à une infaisabilité (répétition lexicale du terme *indicible*), le métalangage propre à la critique littéraire (*indiquer, désigner, décrire, procès-verbal, poésie, descriptions, lectures*), et les verbes modaux (*peux, veux*), eux-mêmes mis en évidence dans un mouvement anaphorique. Même s'ils annulent ce qui est énoncé, ces opérateurs de négation n'effacent pas les propos, puisqu'ils les posent explicitement pour les supprimer ensuite¹². Si le descripteur annonce qu'il renonce à décrire les lieux tout en les décrivant cependant par la négation, pourquoi choisir de le formuler malgré tout ? Par la prétérition, le sujet narrant acte sa volonté de ne décrire le système qui a servi à briser des êtres que par la négation en vue de libérer – tout en la niant en retour – une ténébreuse mémoire, dont seuls les bâtisseurs doivent assumer la damnation. Face à l'absurdité de leur existence, la prétérition est même dépassée et devient adynaton, une hyperbole maximale, figure de l'impossibilité logique marquant la difficulté à définir les cachots :

[...] impossibles à définir et à rien d'autre semblables, difficiles à reconnaître et de raide évidence. Pour ceux qui les avaient croisés, ils restaient à jamais inconnus en suscitant pourtant l'inoubliable malaise. [...] J'avais donc vu les cachots de loin, jamais entré dedans, touché à peine, juste capté leur existence pour, un jour, être capable de l'explorer à l'infini : agrandir ce qu'ils sont, tenter de les comprendre, et de les exorciser. (G 42)

Il n'est en effet possible d'approcher ces ruines qu'en mettant ses sens à l'écoute des Traces-mémoires, à la manière du vendeur-témoin qui tente à son tour de décrire le cachot de L'Oubliée. D'abord, ce personnage ne parvient qu'à solliciter des termes généraux assemblés dans des fragments de phrases : « Il croise une voûte de pierre, insolite, isolée, posée dans une croisée de l'Habitation, et qui ne semble d'aucune utilité. Porte basse et sévère. Cloutée. Un énorme cadenas. » (D 74). Il se met ensuite à recueillir des sensations confuses qui encombrant son esprit, mais qu'il aime relever

¹²Benveniste, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 84. Cité par Hamon (1993, 124).

« pour cerner l'indicible » (75). De ce fait, il ne s'agit pas de décrire la cellule en tant que telle, mais plutôt d'en sonder à la fois sa propre appréhension et les perceptions disjointes « qui pulsaient de partout » (38). Car ces lieux « ramènent de la mort une opacité qui fait sens, c'est-à-dire émotions et hoquets de sensations » (*G* 21).

La visée de l'objet par les sens est, en outre, en même temps visée des sens par l'objet, rapport que Merleau-Ponty qualifie de « réversible » (Merleau-Ponty 1964), comme l'illustre le chiasme suivant :

Elle [L'Oubliée] ressent les pierres. [...]

Toutes pierres fixent L'Oubliée [...]. (*D* 166)

Une figure d'une telle réversibilité est encore dévoilée dans la description synesthésique des griffures présentes sur les parois du cachot, « comme des traînées hurlantes » (39). Ainsi les traces-devenues-griffures hurlent au narrateur, qui les observe en retour, les deux participant d'un tissu de visibilité au sein duquel ces marques se donnent sous un autre aspect, dépositaires de vies antérieures. Impliqué dans cette expérience de réversibilité merleau-pontienne, le cachot constitue un espace-sujet, un espace-acteur sans lequel personnages, action et récit cessent d'exister. Avec sa « gueule de pierre » (*D* 36 et 230), son « estomac des pierres » (42), sa « mâchoire de pierre » (263) et sa « peau sensible » (339), la prison se trouve personnifiée, ou plutôt zoomorphisée en une « lourde bête noire » (91), au point de se voir attribuer la fonction d'agent de verbes : « Le cachot a déjà digéré sa proie. » (194). Procédant par « assimilation » (Apothéoz 1983, b11), cette métaphore est filée d'un bout à l'autre du roman. Le milieu carcéral n'est dès lors pas une donnée abstraite et figée, mais un organisme qui dispose d'un corps et porte en lui une vie – qu'elle soit humaine ou animale –, dotée d'une mémoire maudite, que chantent les pierres sous les doigts de L'Oubliée (*D* 113).

Sentie, entendue, ressentie, Plate connaît le même traitement que le cachot du Maître-béké. Sa vibration peut être appréhendée à l'aune du concept chamoisien de Trace-mémoires, dans la mesure où elle incarne la mémoire de « ces autres vies, ces corps brûlés, oubliés, dont le souvenir remonte jusqu'à la surface » (*Q* 300). Incessamment, ce bout de terre mauricien rappelle aux habitants de la quarantaine le passé colonial sur lequel ils marchent, à chaque pas, à chaque respiration : « Ce n'est pas un bruit. C'est bas et lent comme la pulsation d'un cœur, comme le murmure du sang dans mes artères.

Comme la rumeur de la mer ou le grondement des ailes des oiseaux autour de Pigeon House Rock. Cela n'a pas de nom. » (439). L'île tout entière vit et regarde. Elle devient un personnage focal omniprésent. Et au regard de l'homme-témoin répond en écho celui, invisible autant qu'omniscient, de la nature :

Et puis ce regard inconnu, ce regard sans paupières qui ne cesse de nous traverser, mêlé à la lumière, ce regard des oiseaux qui balaie l'horizon, l'œil du vent sur les rochers, la parole du vent et de la mer, le long frisson de la vague née à l'autre bout de l'Océan, cette vibration incessante. (471)

Métamorphose

Léon est « Celui qu[i] n'a plus de nom[, qui] est moins qu'une ombre, moins qu'une trace, moins qu'un fantôme » (*Q* 33). L'Oubliée est, quant à elle, « sans nom sans visage parce que, là où elle se trouve, ces choses ne servent à rien » (*D* 51). Ces personnages évanescents, fantômes de la petite histoire, sont initialement décrits comme des organismes dépersonnalisés. Il est, dans un premier temps, inconcevable qu'ils puissent se rechercher en tant que sujet, de rechercher le sujet, – comme dans la formule cartésienne *cogito ergo sum* –, mais leur anonymat leur permet, en revanche, de faire l'expérience d'un *par-delà le sujet* : « À mesure, elle [L'Oubliée] ne sent plus rien, ne pense plus rien, se perçoit simplement exister en dehors de ses plaies, juste au bout de sa langue... » (169). Réceptacles de sensations, foyers de perceptions, ces êtres sont perpétuellement « aux aguets » (*Q* 146). Capter les signes, se situer dans un état d'alerte permanent est, selon Gilles Deleuze, une activité animale (Deleuze 2016, 17 :10). Et cette quête étant celle de l'impersonnel, de l'indiscernable et de l'imperceptible, elle est dépersonnalisante. Devenir animal, c'est donc s'aventurer hors de soi, se déterritorialiser, éprouver les extases d'un être-là qui s'ouvre à l'altérité. C'est en ce sens que le philosophe affirme que l'animalité est une figure d'altérité. Par cet exercice, le personnage cesse d'être sujet, il devient autre, comme L'Oubliée n'est plus elle-même, mais une lune pleine aux rayons sensibles :

Sa conscience s'était dissoute mais L'Oubliée n'avait jamais été aussi réceptive à elle-même : son corps était une concentration

verticale et solaire, et ce qui faisait sensation provenait d'une pleine lune de chaque fibre de sa chair. (*D* 128-129)

Un tel type de devenir implique « la notion topologique du milieu » (Deleuze et Guattari 1980, 360), puisqu'il est un entre-deux, une frontière, un seuil, qui se franchit involontairement dans un « voyage immobile » (Deleuze 1975, 24). Il se définit comme un événement au sens événemential, qui se déclenche ici dès le franchissement du lieu de captivité (*D* 333). Dans sa survenance, dans son imprévisibilité, il « éclaire le monde d'une autre manière, oriente l'esprit qui le reçoit en déplaçant l'espace, en actionnant le temps, en leur ajoutant de l'espace et du temps... » (*Ibid.*). Contraints par surprise à l'enfermement, Léon et L'Oubliée n'ont pas su « trancher et agir quand *ce qui vient* ou qui survient (innommé, informe et sans mémoire), et qu'on doit *endurer*, peut relever tout simplement de l'indécidable ou de l'inconcevable » (332). Mais ces protagonistes parviennent à le surmonter, à advenir. Frottant, en imagination, de ses mains la Pierre (cette Trace-mémoires), l'usant, la jeune prisonnière active une métamorphose imperceptible, induite par l'étymologie (Laurette 1988, 33) de son geste, *tero*, à l'origine du terme latin *trans-figuratio*, la transformation. Rendue minérale et impalpable par cet acte, L'Oubliée devient le cachot, elle « devient une partie de la pierre levée contre son dos. Elle se fait petit vent abîmé qui tombe de la fente. Elle se fait pierre ou vent. Vent ou pierre. Pierre... » (*D* 159). La construction du sujet par son milieu est néanmoins un parcours de souffrance : « Sa blessure a rejoint les blessures du cachot et elle y est prise comme dans les soies visqueuses d'une toile d'araignée » (131).

Processus éminemment temporel, la métamorphose est, dans le changement de forme, le visible d'une coexistence des « durées¹³ ». Elle est une dynamique, et non pas un état, « *une permanence en devenir, un fixe qui maintenait sa fixité dans un flux de différences infimes qui la bougeait autant qu'elle donnait l'illusion de la maintenir immuable* » (*D* 264). Ce mouvement permet d'échapper au pouvoir de définition des mots de l'autre, il déjoue la fixité d'un discours qui voudrait le saisir, entraînant l'identité dans un processus, où celle-ci n'a jamais la possibilité de se constituer dans une unicité. La métamorphose permet donc l'édification d'une différence qui ne s'énonce pas en termes de contradictions ou d'antinomies, mais en termes de « déplacement » (331) : « Elle ne sent plus de partition en elle. Elle ne sent plus le tumulte

¹³Idee bergsonienne reprise par Deleuze et Guattari (1980, 291).

des croyances. Elle croit juste percevoir une emprise qui la concentre à l'infini et qui l'ouvre autant dans le même infini. » (258). La survenue de l'hétérogénéité chez L'Oubliée menace alors l'autorité du Maître-Béké, elle menace la suprématie du Patriarche Alexandre sur Léon, dès lors surnommé « le Disparu », parce qu'elle est une puissance de subversion. L'autre subvertit le même. Or le système gagne à répéter l'identique. En d'autres termes, « devenir-animal » signifie poursuivre l'altérité, résister au lacs identitaire et policé, c'est redevenir vivant, homme, femme, enfant, animal, végétal, pluriel : « Elle est là, elle veut vivre, elle porte en elle les sensations et les refus et les orgueils et la folie de L'Oubliée, elle porte l'émoi du visiteur, la tragédie du Maître, et elle regarde avec » (308-309).



FIGURE 2 : Denis Courard, *J.-M.G. Le Clézio. Carnets : Série des écrivains-voyageurs*, 2016, Bruxelles.

Une et plurielle, telle est sans doute la figure contemporaine d'un sujet, dispersé et habité par d'autres perspectives, ainsi que la représentent Patrick Chamoiseau et J.M.G. Le Clézio dans ces trois récits. C'est toutefois dans cette dispersion même, dans cet étoilement de la différence, qu'elle se constitue en impliquant des singularités erratiques, en confondant des points de vue hétérogènes, qui soutiennent pourtant une même vision éthique, dans la stratification des temporalités et la symbiose d'un milieu métamorphosant. Là réside le paradoxe de ces poétiques du corps captif, où prisonnier et prison entrent corporellement en dialogue dans un mouvement charnel pourtant dû, initié par l'autorité coloniale. Pourrions-nous y voir une marque d'ironie de la part de Chamoiseau et Le Clézio ? Telle est la question que nous laisserons ouverte pour de prochaines réflexions qu'il serait intéressant d'étendre à une compréhension du temps phénoménologique. Par le biais d'une narration, l'expérience du présent vient à être appréhendée et inscrite dans une pensée de l'histoire – subjective et personnelle, collective et sociale – et un rapport

cohérent peut alors être établi avec le passé. Et si cette cohérence établie ne permettait pas pour autant d'expliquer l'avoir-eu-lieu des actes commis, l'ironie ne serait-elle pas une manière de décentrer le regard pour dévoiler toute leur absurdité ?

Bibliographie

Apothéloz, Denis. 1983. « Éléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial ». *Degrés*, n° 35-36 : b1-b19.

Bakhtine, Mikhaïl. 1984. *Esthétique de la création verbale*. Traduction du russe par Alfreda Aucouturier ; édité par Tzvetan Todorov. Paris : Gallimard.

———. [1978] 1987. *Esthétique et théorie du roman*. Traduction du russe par Daria Olivier ; préface de Michel Aucouturier. Paris : Gallimard.

Benjamin, Walter. 1979. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Payot.

Chamoiseau, Patrick. 1994. *Guyane : Traces-mémoires du baigne*. Photographies de Rodolphe Hammadi. Paris : Caisse nationale des monuments historiques et des sites.

———. 2007. *Un dimanche au cachot*. Paris : Gallimard.

Deleuze, Gilles. 1975. *Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit.

———. 2016. « L'Abécédaire ». https://www.youtube.com/watch?v=v92tJNo0V7Q&list=PL3KuoFAFw68mZ9Qb_LtzjStwLxaIEC7DJ.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris : Minuit.

Ducruot, Oswald. 1984. *Le Dire et le dit*. Paris : Minuit.

Foucault, Michel. 2004. « Des espaces autres ». *Empan. Espaces du social et du soin*, 54 (2) : 12-19.

Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.

Hamon, Philippe. [1981] 1993. *Du descriptif*. Paris : Hachette supérieur.

Jakobson, Roman. [1963] 1994. *Essais de linguistique générale : 1. Les fonda-*

tions du langage. Paris : Minuit.

Laurette, Pierre. 1988. « Pour une modélisation de la transition et de la métamorphose ». In *L'Ordre du descriptif*, Bessière, Jean (éd.), 33-46. Paris : Presses universitaires de France.

Le Clézio, Jean-Marie G. [1995] 1997. *La Quarantaine*. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le Visible et l'invisible*. Édité par Claude Lefort. Paris : Gallimard.

Nølke, Henning. 1994. « La dilution linguistique des responsabilités. Essai de description polyphonique des marqueurs évidentiels il semble que et il paraît que ». *Langue française*, n° 102 : 84-94.

Ouellet, Pierre. 2002. « La communauté des autres. La polynarration de l'Histoire chez Volodine ». In *Identités narratives. Mémoire et perception*, Ouellet, Pierre, Lupien, Jocelyne et Nouss, Alexis (dir.), 69-84. Québec : Presses de l'Université Laval.

Paravy, Florence. 2003. « Espace carcéral, espace littéraire ». In *Littérature et espaces. Actes du XXXe Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Limoges, 20-22 septembre 2001*, Vion-Dury Juliette, Grassin, Jean-Marie, et Westphal, Bertrand (éd.), 149-156. Limoges : Presses universitaires de Limoges.

Parent, Sabrina. 2011. *Poétiques de l'événement. Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda*. Paris : Classiques Garnier.

Pinson, Jean-Claude. 1995. *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel : Champ Vallon.

———. 2013. *Poétique*. Seyssel : Champ Vallon.

Ricœur, Paul. 2000. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.

Robin, Régine. 2005. « L'écriture flâneuse ». In *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Simay, Philippe (dir.), 37-64. Paris : Éditions de l'Éclat.