

**UNIVERSITE DES ANTILLES ET DE LA GUYANE**

**FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES**

**FORMATION DOCTORALE CARAÏBES-AMERIQUES**

**GRELCA**

**Groupe de Recherche et d'Etude des Littératures et Civilisations de la Caraïbe et des Amériques Noires**

N° attribué par la bibliothèque

Tome 1

**THESE**

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DES ANTILLES ET DE LA GUYANE**

**Discipline : Littérature Générale et Comparée**

**Présentée et soutenue publiquement par**

**Daniel SEGUIN-CADICHE**

Le

***Le Système des Ecritures dans l'œuvre  
de Vincent Placolý***

**Structures, Idéologies, Symboliques.**

**Directeur de Thèse : Monsieur le Professeur Roger TOUMSON  
de l'Université des Antilles et de la Guyane**

**JURY**

M. Daniel-Henri PAGEAUX, Professeur, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle  
*Président*

M. Jean-Yves POUILLOUX, Professeur, Université de Pau et des Pays de l'Andorre

M. Jean-Claude CARPANIN MARIMOUTOU, Professeur, Université de la Réunion

M. Roger TOUMSON, Professeur, Université des Antilles et de la Guyane

M. Gorges VOYSSET, H.D.R, Université des Antilles et de la Guyane



**UNIVERSITE DES ANTILLES ET DE LA GUYANE**  
**FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES**  
**FORMATION DOCTORALE CARAÏBES-AMERIQUES**

843.97  
528

**GRELCA**

Groupe de Recherche et d'Etude des Littératures et Civilisations de la Caraïbe et des Amériques Noires

N° attribué par la bibliothèque

Tome 1

**THESE**

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DES ANTILLES ET DE LA GUYANE**

Discipline : Littérature Générale et Comparée

Présentée et soutenue publiquement par

*exclu du prêt*

**Daniel SEGUIN-CADICHE**

Le

**EXCLU DU PRET**

***Le Système des Ecritures dans l'œuvre  
de Vincent Placolý***

**Structures, Idéologies, Symboliques.**

*magasin*

**Directeur de Thèse : Monsieur le Professeur Roger TOUMSON  
de l'Université des Antilles et de la Guyane**

**JURY**

- M. Daniel-Henri PAGEAUX, Professeur, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle  
*Président*  
M. Jean-Yves POUILLOUX, Professeur, Université de Pau et des Pays de l'Andorre  
M. Jean-Claude CARPANIN MARIMOUTOU, Professeur, Université de la Réunion  
M. Roger TOUMSON, Professeur, Université des Antilles et de la Guyane  
M. Gorges VOYSSET, H.D.R, Université des Antilles et de la Guyane

MANIOGoro  
Service commun de  
Université des Antilles





# ***LE SYSTEME DES ECRITURES***

## ***DANS L'OEUVRE DE VINCENT PLACOLY***

### **STRUCTURES, IDEOLOGIES, SYMBOLIQUES**

<b>INTRODUCTION</b>	P. 9
<b>PREMIERE PARTIE : PLACOLY, UNE TRAJECTOIRE SINGULIERE</b>	P 22
<b>A) UNE ŒUVRE PROBLEMATIQUE</b>	P 22
<b>I) PRESENCE ET SITUATION</b>	P 22
1. NOTRE CONTEMPORAIN	P 22
2. UNE FIGURE CONTROVERSEE ET INCLASSABLE	P 27
3. UNE ŒUVRE PROTEIFORME	P 37
<b>II) UN RAYONNEMENT CONTINU</b>	P 39
1. L'ECRIVAIN	P 39
2. LE MILITANT POLITIQUE	P 45
3. LE JOURNALISTE	P 49
<b>III) UNE NECESSAIRE REEVALUATION</b>	P 53
1. AVEZ-VOUS LU VINCENT PLACOLY ?	P 53
2. UNE ŒUVRE MECONNUE	P 55
3. LES MULTIPLES FACETTES D'UN KALEIDOSCOPE	P 58
<b>B) UNE AUTHENTIQUE VOCATION D'ECRIVAIN</b>	P 62
<b>I) LES ETAPES DE LA FORMATION</b>	P 62
1. LES ANNEES D'ETUDE	P 62
2. L'APPRENTISSAGE OU LES PREMIERS ECRITS	P 64
3. LES ECRITS DE LA MATURITE	P 67
<b>II) LES INFLUENCES SUBIES</b>	P 69
1. LE ROMANCIER	P 70
2. LE DRAMATURGE	P 75
3. L'IDEOLOGUE	P 76
<b>III) UNE ŒUVRE INACHEVEE</b>	P 83
1. LES TEXTES INACHEVES	P 83
2. L'UTILITE D'UNE EDITION CRITIQUE	P 84
3. LES MANUSCRITS	P 86

<b>C) LE SYSTEME LITTERAIRE</b>	P 89
<b>I) ROMANS ET NOUVELLES</b>	P 96
1 LES ROMANS	P 96
1.1: LA VIE ET LA MORT DE MARCEL GONSTRAN	P 98
1.2: L'EAU DE MORT GUILDIVE	P 106
1.3: FRERES VOLCANS	P 110
2. LES NOUVELLES	P 119
2.1 SOLEIL VERT	P 120
2.2: STROPHES TROUVEES DANS LA SERVIETTE D'UN INCONNU	P 120
2.3: BIOGRAPHIE DE PIERRE-JUST MARNY	P 121
2.4: LE GRAN MAN BY-MAN	P 122
2.5: LES PAUVRES GENS	P 122
2.6: UNE JOURNEE TORRIDE	P 123
2.7: LE VOYAGE SECRET D'AUGUSTE-JEAN CHRYSOSTOME	P 124
2.8: LE REVE BLEU	P 124
<b>II) LE THEATRE</b>	P 126
1. : LA FIN DOULOUREUSE ET TRAGIQUE D'ANDRE ALIKER	P 135
2. : DESSALINES OU LA PASSION DE L'INDEPENDANCE	P 148
3. : GRAND HOTEL	P 157
4. : DON JUAN	P 157
5. : MAMBO	P 161
<b>III) LES ESSAIS</b>	P 164
1. LES ECRITS LITTERAIRES	P 167
1.1 LA MER OU LA FORET	P 168
1.2 REVOLUTION FRANCAISE, REVOLUTIONS AMERICAINES	P 169
2. LES ECRITS DE CIRCONSTANCE	P 171
2.1 QUAND PASSENT LES SENGHOR ?	P 171
2.2 GLOSSAIRE OU PAS ?	P 174
<b>CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE</b>	P 175

**DEUXIEME PARTIE : UN SYSTEME COMPLEXE, DES  
ECRITURES ENTRECOISEES** P 176

**A) LE SYSTEME NARRATIF** P 177

**I) LA NARRATION ROMANESQUE** P 177

- 1. ENTRE ESPACE ET TEMPS P 177
- 2. UN ART DE LA DIGRESSION P 182

**II) LA NARRATION NOUVELLISTIQUE** P 187

- 1. DE LA REALITE AU FANTASTIQUE P 187
- 2. UNE PROBLEMATIQUE DE L'ACTION P 192
- 3. L'EXPRESSION D'UN MOI P 194

**III) LES TRAITS COMMUNS** P 196

- 1. L'ORGANISATION NARRATIVE P 196
  - 1.1 ESPACES REELS ET IMAGINAIRES P 199
  - 1.2 TOPOGRAPHIE DE L'ESPACE ROMANESQUE P 203
  - 1.3 FONCTIONS DE L'ESPACE ROMANESQUE P 208

- 1L'INSTANCE NARRATIVE P 211
  - 2.1 : LE NARRATEUR P 215
  - 2.2: LE NARRATAIRE P 220

- 2. L'ART DESCRIPTIF P 223
- 3. ELABORATION DES PERSONNAGES P 225
  - 4.1: DOMINANTS ET DOMINES P 227
  - 4.2: CULPABILITE ET INNOCENCE P 233

- 4. LA MEMOIRE P 238
  - 5.1: LES LIEUX DE LA MEMOIRE P 238
  - 5.2: LA MEMOIRE DU TEMPS P 243

**B) LE SYSTEME DRAMATIQUE** P 246

**I) ŒUVRES ORIGINALES** P 246

- 1. LE SYSTEME DE CONTREPOINT P 246
- 2. LES PERSONNAGES ET L'ACTION DRAMATIQUE P 256
- 3. LA MEDITATON P 266

**II) ŒUVRES ADAPTEES** P 269

- 1. LA RECREATION P 269
- 2. LES PERSONNAGES ET L'EVOLUTION DRAMATIQUE P 278
- 3. LA PORTEE DE L'ŒUVRE DRAMATIQUE P 285

<b>C) LE DISCOURS DES ESSAIS</b>	P 285
<b>I) CONTENUS</b>	P 285
<b>II) FORMES</b>	P 288
<b>III) LA RHETORIQUE : UN ART DE PERSUADER</b>	P 290
<b>D) UN ENSEMBLE CONTRASTE</b>	P 298
<b>I) UNE STRATEGIE D'ENSEMBLE</b>	P 298
1. COHERENCE ET COHESION	P 298
2. POUR UNE ECRITURE AUTONOME	P 305
3. PROJET LITTERAIRE ET PROJET POLITIQUE	P 309
<b>II) TYPOLOGIE DES GENRES :     UNE ENTREPRISE DE SUBVERSION</b>	P 320
1. LA SUBVERSION ROMANESQUE	P 321
2. LA SUBVERSION DRAMATIQUE	P 325
3. L'INTRUSION DE L'ECRITURE POETIQUE	P 330
<b>III) REALITE ET FICTION</b>	P 339
1. UN ROMANCIER REALISTE	P 339
2. VINCENT PLACOLY ET LE REALISME MERVEILLEUX	P 342
3. UN IMPLICATION DANS L'UNIVERS AMERICAIN	P 346
<b>CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE</b>	P 349
<b>TROISIEME PARTIE :</b>	
<b>UNE VISION TRAGIQUE DU MONDE</b>	P 354
<b>A) UNE VISEE ANTHROPOLOGIQUE</b>	P 356
<b>I) LA QUESTION IDENTITAIRE</b>	P 356
1. LES TROIS ETAPES DE LA REVENDICATION IDENTITAIRE	P 356
1.1 : LA NEGRITUDE	P 357
1.2 : L'ANTILLANITE	P 360
1.3 : LA CREOLITE	P 362
2. LA QUESTION DU NOM	P 364

<b>II) IDENTITE ANTILLAISE, IDENTITE AMERICAINE</b>	P 371
1. DE L'ILE A L'ARCHIPEL	P 371
2. DE L'ARCHIPEL AU CONTIENT	P 374
<b>III) LES AFFINITES AMERICAINES DE PLACOLY</b>	P 389
1. LA CARAÏBE INSULAIRE HISPANOPHONE	P 389
2. LA CARAÏBE INSULAIRE ANGLOPHONE	P 391
3. LES AMERIQUES LATINES	P 395
4. L'AMERIQUE DU NORD	P 399
<b>B) UN ECRIVAIN POLITIQUE</b>	P 402
<b>I) LE MARXISME : UNE INFLUENCE PRIMORDIALE</b>	P 402
<b>II) PROTESTATION ET CONTESTATION</b>	P 405
1. L'ALIENATION	P 405
2. LA VIOLENCE	P 415
3. UNE RELECTURE DE L'HISTOIRE	P 426
<b>III) LA TRANSFORMATION DU MONDE</b>	P 440
1. UNE CONSCIENCE ENTRE MYTHE ET HISTOIRE	P 440
2. UNE PHILOSOPHIE DE L'ACTION	P 450
3. UNE POLITIQUE DE L'ENGAGEMENT	P 456
3.1 LE PERSONNAGE DU FOU	P 456
3.2 UNE EXPERIENCE DE L'ECRITURE	P 459
<b>C) L'ESTHETIQUE DE PLACOLY</b>	P 465
<b>I) UNE LITTERATURE DU MAL</b>	P 465
1. UNE VISION DE L'ILE	P 465
1.1 L'ILE ET LE RIVAGE	P 468
1.2 L'ILE, LA MONTAGNE ET LE VOLCAN	P 470
1.3 L'ILE ET LA VILLE	P 476
2. DE L'ERRANCE A L'EXIL	P 482
2.1 L'ERRANCE	P 485
2.2 LA VOLONTE DE FUIR	P 493
2.3 L'EXIL	P 496

3. LA SOLITUDE	P 499
3.1 LA SOLITUDE ACCEPTEE	P 501
3.2 L'ABSENCE DE COMMUNICATION	P 502
4. LA MORT	P 505
4.1 UNE INTERROGATION PERMANENTE	P 505
4.2 LA MORT, CHATIMENT	P 511
4.3 LA MORT, TRANSCENDANCE	P 512
4.4 LA MORT SYMBOLIQUE	P 517
<b>II) UNE POETIQUE DE LA PROSE</b>	P 521
1. LANGUE ET LANGAGE	P 521
2. L'INTERTEXTUALITE	P 527
3. LA REECRITURE	P 546
3.1 UNE PRATIQUE CONSTANTE	P 546
3.2 L'OUVERTURE A L'AUTRE	P 553
4. UNE ECRITURE BAROQUE	P 555
<b>CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE</b>	P 561
<b>CONCLUSION GENERALE</b>	P 563
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	P 572
SOMMAIRE	P 572
BIBLIOGRAPHIE	P 573
<b>ANNEXES</b>	P 607
SOMMAIRE	P 607
ANNEXES	P 608

## REMERCIEMENTS

*Nous adressons nos remerciements les plus vifs et les plus sincères à Monsieur le Professeur Roger Toumson de l'Université des Antilles et de la Guyane, qui, pendant ces nombreuses années de doutes, de tâtonnements, d'enrichissements permanents, n'a pas cessé de nous témoigner sa confiance et de nous prodiguer ses plus fermes encouragements*

*Nous adressons nos remerciements les plus fraternels à toute notre famille et à tous nos amis qui, dans les instants les plus difficiles, ont permis cette exploration de l'œuvre de Vincent Placol, cette découverte de l'écrivain et de ses écrits.*

*A Madame Colette CHARLERY pour ses critiques avisées, sa présence et son dévouement admirables*

*A toute la famille PLACOLY pour la confiance témoignée*

*A Monsieur Jean-Claude LOUISE-ALEXANDRINE des Archives Départementales.*

*A Messieurs Jean-José MONTABORD et Philippe-Alain BLERALD, mes premiers lecteurs.*

*A Madame La Directrice Jacqueline LEGER et au personnel de la Bibliothèque Schoelcher et en particulier Messieurs Claude BELLUNE et Jean-Louis TRUDEMP*

*A l'Association Vincent PLACOLY et en particulier Messieurs Eric BONNEGRACE et Serge BOISSARD, pour un soutien qui ne s'est jamais démenti.*

## Liste des abréviations utilisées :

D : Dessalines ou la passion de l'indépendance

D.J : Don Juan

F.V : Frères Volcans

G : L'eau-de-mort guildive

G. H : Grand Hôtel

I.A : Les Antilles dans l'impasse

J.T : Une journée torride

M.F : « La mer et la forêt »

M.G : La vie et la mort de Marcel Gonstran

R.B : « Le rêve bleu »

R.S : Le journal "Révolution Socialiste"

# INTRODUCTION

C'est au début des années soixante-dix que Vincent Placolý faisait une apparition remarquée dans le paysage littéraire martiniquais avec le roman intitulé *La vie et la mort de Marcel Gonstran* (1973). Ce roman, d'une grande densité littéraire et d'une grande originalité apportait un ton nouveau dans l'écriture et avait tout pour provoquer chez le lecteur un véritable éblouissement.

Depuis ce premier roman, diverses productions ont modifié l'approche et l'image que le lectorat avait de l'écriture placolienne. Placolý est devenu l'une des figures les plus reconnues de la pensée et de la culture antillaises contemporaines. L'attrait pour son œuvre réside non seulement dans la sincérité, mais aussi dans l'authenticité et la passion littéraire qu'elle dégage. Dans le même temps, le public a souvent apprécié la qualité de ses interventions dans ses émissions radiophoniques ou télévisées de vulgarisation de la chose littéraire.

Mais qui est véritablement Vincent Placolý ? Né le 21 Janvier 1946 dans la commune du Marin, au sud de la Martinique ; mort le 06 janvier 1992, il est, aujourd'hui encore, difficile de répondre à pareille question, tant l'auteur semble paradoxal, tant son paraît diverse et contradictoire.

La raison principale serait-elle dans les difficultés que connaissent tous les critiques littéraires, de Jack Corzani à Daniel Delas, à le classer entre Négritude et Créolité <sup>1</sup>? Quand Roger Toumson le classe parmi les écrivains de la post-négritude, Jack Corzani parle d'Antillanité influencée par le « réalisme magique » des Latino-Américains, alors que Daniel Delas l'ignore superbement

---

<sup>1</sup> Roger Toumson, *La Transgression des couleurs*, Paris, Ed Caribéennes, 1989.

Jack Corzani , *Littératures francophones : tome 2 : Les Amériques*, Paris, Belin Editeur, collection Lettres Sup, 1998

Daniel Delas , *Littératures des Caraïbes de langue française*, Paris, Nathan Editeur, Collection Université, 1999.

Ou alors peut-on faire, à cet écrivain polygraphe, le reproche de s'être dispersé et d'avoir fait de trop nombreuses incursions dans tous les genres littéraires ? Pourquoi cette pratique constante de la redite, de l'adaptation qu'il pratique allègrement dans son œuvre ? S'agit-il, comme le pensent de nombreux lecteurs, d'une œuvre inachevée, en raison de la disparition prématurée de Placolý ?

Face à une œuvre comme celle de Placolý l'esprit critique hésite. Quelle attitude adopter ? Comprendre, n'est-ce pas vouloir révéler la pensée profonde, le projet qui s'y dissimule ? Comme l'a souligné Kateb Yacine « il y a des écrivains qui, à chaque livre semblent rompre avec un monde passé pour en aborder un autre, ce qui fait que chacun de leurs livres peut se lire séparément, sans référence aux autres. Il y a d'autres écrivains qui éprouvent le besoin de créer un monde sans séparation. A quoi cela tient-il ? C'est peut-être inconscient, c'est peut-être parce qu'ils sont aux prises avec des problèmes d'expression et un monde qui ne peut-être accouché en une seule fois »<sup>1</sup>.

A nous de cerner les problèmes d'expression et ce monde difficile à accoucher en une seule fois. Nous avons choisi le compromis qui nous a paru le plus souple et le mieux susceptible de guider une découverte des écrits de l'écrivain : romans, nouvelles, textes dramatiques. Mieux encore, nous les avons considérés comme constituant la matrice de l'œuvre et comme les plus représentatifs de la diversité et de la richesse de son inspiration. Nous espérons cette recherche, la plus objective possible et une empreinte fidèle de la personnalité de l'homme. Ces textes nous laissent sous le charme, au sens fort du terme ; ils nous tiennent sous la magie de la qualité de leur "verbe", entendu comme une parole active et vivifiante.

Nous proposons de poser sur l'œuvre un regard de découvreur, de nous livrer à une exploration en profondeur à une analyse révélatrice de sens, à une mise à nu de tous les instants et de toutes les formes. Réussir une réelle découverte de l'œuvre équivaut à essayer de dévoiler le contenu esthétique, philosophique, social et politique de son œuvre, de souligner les différences

---

<sup>1</sup> Kateb Yacine, Conférence donnée à Alger en 1967, cité par M. Gontard in *Etude sur Nedjma*, L'Harmattan Editeur, 1985.

fondamentales de son écriture et sa complémentarité avec les autres écrivains martiniquais, c'est-à-dire que nous voulons aboutir à en dégager le sens profond. Nous croyons essentiel de cerner le dessein de l'auteur, de percevoir les structures de l'œuvre et de retrouver l'imaginaire qui la sous-tend. Nous voulons ainsi la déchiffrer, pour la restituer dans son bouillonnement, ses métamorphoses, ses interpellations et ses espoirs, en ayant toujours présent à l'esprit cette phrase de Jean-Pierre Richard dans *Poésie et Profondeur*.

Chaque lecture n'est jamais qu'un parcours possible et d'autres chemins restent ouverts. Le chef-d'œuvre, c'est justement l'œuvre ouverte à tous les vents et à tous les hasards, celle qu'on peut traverser dans tous les sens.

Acte subjectif, la lecture entreprend une aventure interprétative. Elle révèle un regard personnel sur un objet linguistique donné : le texte littéraire. Nous voulons convier à une nouvelle approche de l'écrivain, à une patiente découverte de la richesse et de la multiplicité de l'ensemble de l'œuvre. Car la littérature est très souvent une relation de partage, il va s'agir de se lancer dans l'analyse avec enthousiasme, mais en gardant présent à l'esprit que cette admiration ne saurait empêcher pertinence et lucidité. Notre jugement sur l'homme, favorable ou hostile, motivé ou épidermique, n'interférera pas dans notre contact avec l'œuvre. La sympathie idéologique n'est rien en dehors de qualités proprement littéraires. Style narratif, dramaturgie, talent de polémiste et d'essayiste sont ceux d'un écrivain digne d'intérêt. A nous de les définir et de les éclairer.

La lecture se conçoit comme une série d'hypothèses, d'intuitions. Découvrir le fonctionnement de l'œuvre est un moyen d'accéder à la connaissance de l'homme et de l'œuvre. Nous avons porté une extrême attention à la lettre du texte pour entrer progressivement dans le monde de l'écriture placolienne. C'est une écriture dense et secrète qui se livre tout en se dérochant ; qui attire tout en résistant. C'est en dégageant les structures profondes du texte, qu'une logique et une cohérence internes se dévoilent.

Par delà l'estime intellectuelle, s'impose le désir de comprendre une

œuvre problématique, dans le sens où elle ne cesse de nous interroger.

La beauté d'une œuvre ne se livre pas d'un seul coup, dans une extase toujours identique à elle-même. Elle est en elle comme un pays que nous n'aurons jamais fini d'explorer. Pour celui qui accepte de s'y consacrer et de lui dévouer les forces de sa sensibilité et de sa conscience, l'expérience esthétique est, de toutes les expériences humaines, la plus fidèle et la plus féconde : alors que toutes les autres s'affaiblissent et s'éteignent, nous laissant de plus en plus séparé et démuné, celle-là s'enrichit et s'avive inépuisablement. L'œuvre que nous aimons et que nous apprenons toujours à mieux connaître est comme un être aimé dont nous serions assurés que nous ne le perdrons pas, et que nous ne le perdrons pas, et que nous pourrions l'aimer toujours davantage pour le voir et le posséder mieux chaque jour [...]

Or plus nous avançons dans le temps, plus les œuvres que nous aimons nous semblent riches, proches, possédées. Elles seront là demain, et à l'avenir, et non point figées dans une éternité muette : renouvelées par chacune de nos approches. Les œuvres que nous aimons sont toujours à naître : elles seules ne savent pas mourir ni s'éloigner. Quand nous reprenons l'une d'elles, c'est comme si nous entrions dans une maison familière dont nous n'aurions pas encore poussé toutes les portes : et nous pénétrons dans ces chambres nouvelles sans l'angoisse qui nous fait craindre qu'un être cher y mourra.<sup>1</sup>

Toute œuvre est riche d'une pluralité de sens, porteuse de multiples vérités. Chaque regard posé sur elle tente de découvrir des points de repère, propose un voyage pas à pas, de découverte en découverte, de tentatives

---

<sup>1</sup> Gaétan Picon, *L'écrivain et son ombre*, Paris, Editions Gallimard, 1953, cité par *Le Monde, Dossiers et Documents*, Paris, Novembre 1993, p 2.

d'explication en possibilités d'explication. C'est ainsi que l'œuvre révèle une multitude inexplorée de sens.

Notre lecture est le produit de la rencontre entre des textes qui révèlent une vision du monde au moyen d'images et permettent une lecture de ce monde. Elle met en relation une interprétation de ces images et le monde imaginé. Le travail d'encodage et de décodage effectué par le lecteur, en fonction de ses présupposés, de ses orientations et de son histoire personnelles l'amène à s'interroger sur les textes. Ceux-ci produisent alors un discours qui récupère des sens et des significations. C'est l'occasion de découvrir les textes littéraires en affichant leur polyvalence et leur réduction, dans leur relation avec d'autres textes. Nous voulons dépasser le texte pour montrer ce qui n'est pas immédiatement accessible. Il faut alors en accepter le pacte esthétique et se défaire des a priori qui entraînent des difficultés de lecture. La première tient au credo «stratégique», c'est-à-dire aux présupposés esthétiques qui, d'entrée de jeu, hypothèquent l'accès au texte; la seconde, aux difficultés «techniques» que ce texte présente en raison – ici encore – d'habitudes acquises et d'attentes stéréotypées<sup>2</sup>.

A lire en tous sens l'œuvre de Vincent Placoloy nous sommes frappés par son unité. Mais cette cohérence n'est pas immédiatement visible. Quelles sont les connexions et les correspondances qui font la complémentarité des différents genres abordés? Comment pouvons-nous lire comme un système fonctionnel?

En cette œuvre restée inachevée, Placoloy poursuit de bout en bout, la logique d'un itinéraire. Les créations successives de Placoloy se signalent par la constance de l'inspiration qu'elles présentent. La continuité historique et l'unité du langage fournissent ses ressources à l'art placolien.

Rencontrer Placoloy, c'est lire ses romans, ses nouvelles et ses essais. Pierre-Henri Simon déclare que «l'œuvre littéraire se caractérise par un style, et qu'ainsi le point de vue des valeurs formelles ne saurait échapper absolument à aucun genre de critique fidèle à son objet. Mais qu'est-ce que le style sinon une

---

<sup>2</sup> Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Editions du Seuil, Collection Les contemporains, 1998, p 33

façon originale, personnelle et intense de traduire la pensée ? C'est donc à travers le style que la critique de signification doit rejoindre la pensée de l'écrivain dans sa totalité vivante et parfaite... ».

Chacune des parties de l'œuvre, chaque roman, chaque pièce de théâtre est inséparable des autres, comme un corps vivant. Qu'il s'agisse de théâtre, d'essais, les éléments constitutifs de l'ensemble semblent être de connivence, de complicité, et l'on peut dire qu'il existe une profonde intimité. L'étude de cette œuvre, peut mieux se comprendre si nous retrouvons la relation profonde qui existe entre les différents thèmes et entre les genres distincts qui la composent.

Quels sont donc les invariants structuraux (thèmes, structures formelles et symboles) qui en font un système cohérent ? Quelle logique donne cohérence à ce système littéraire ? Quelle conception de l'homme Placoloy développe-t-il dans son œuvre ? Comment saisir l'œuvre à la fois dans la dispersion de ses tendances et dans l'unité de ses intentions ?

De nombreux mécanismes psychiques liés à la personnalité et aux préoccupations de l'auteur se manifestent dans l'œuvre. En proposant de traiter ses sujets historiquement, Placoloy choisit un éclairage qui fait apparaître les hommes dans leur vie quotidienne, leur mort et leurs métamorphoses. L'œuvre de Placoloy nous questionne, nous révèle des héros qui relèvent le défi de l'Histoire, qui nous appellent à la résistance, à la conquête de la liberté. En ce sens, elle a une portée didactique.

Placoloy s'est appliqué à transcrire les interrogations, à peindre les hésitations des Martiniquais, à photographier la vie quotidienne de ses semblables, à mettre en musique l'âme des Antillais. Même en allant à contre-courant des goûts, des modes de pensée dominants, il reste un interlocuteur privilégié pour ceux qui découvrent ou qui dialoguent avec la littérature antillaise

Placoloy est fondamentalement inquiet, au sens où l'angoisse d'être homme dans un monde en plein bouleversement, au sens où le questionnement sur l'homme est le fondement même de son œuvre. Cette

inquiétude, cette angoisse et ce questionnement perpétuel sont présents dans toute l'œuvre : dans ses romans, dans ses nouvelles, ses essais et ses textes dramatiques.

L'angoisse est partout visible : dans l'énergie de son théâtre, dans la force profonde de ses nouvelles, dans la souffrance des personnages décrits. Cette œuvre est une perpétuelle quête de responsabilité, c'est-à-dire une volonté radicale de liberté politique, culturelle et économique.

Travailler sur cet auteur consiste principalement à déchiffrer des pistes nouvelles en évitant toute reconstruction artificielle et réductrice de l'œuvre étudiée et en même temps d'éviter la tentation de la dispersion. Il s'agit de déceler l'ordre et le désordre des textes, les symboles et les idées selon lesquels la pensée de l'auteur s'organise.

Notre but n'est pas de présenter une analyse globalisante des textes, mais plutôt d'ouvrir des voies de réflexion, de proposer une hypothèse de lecture pour cette œuvre plurielle qui est le reflet d'une vision particulière du monde en harmonie avec l'esthétique de l'auteur.

La démarche suivie est double : à la fois synthétique et analytique. La première permet, dans une vue d'ensemble, d'embrasser la totalité des textes, de discerner la richesse du singulier. Mixte, une telle lecture peut contribuer à baliser d'autres pistes de recherche et éviter qu'un décryptage traditionnel de cette œuvre polysémique nous conduise à une interprétation partielle.

L'œuvre étudiée est un ensemble qui d'un point de vue formel se subdivise en quatre sous-ensembles, que nous avons décidé d'examiner, un à un. Le premier est constitué de trois romans, à savoir La vie et la mort de Marcel Gonstran, L'eau-de-mort guildive et Frères Volcans; le deuxième regroupe les nouvelles «Strophes trouvées dans la serviette d'un inconnu», «Biographie de Pierre-Just Marny», «Le Gran Man By-Man», «Les Pauvres Gens», «Une journée torride», «Le voyage secret d'Auguste-Jean Chrysostome» et «Le rêve bleu». Dans le troisième, nous retrouvons des pièces parmi lesquelles, il convient de démarquer les textes dramatiques

originaux comme La fin douloureuse et tragique d'André Alier, Dessalines et la passion de l'indépendance et Grand Hôtel et les textes adaptés comme Don Juan et Mambo. Le quatrième étant organisé autour des essais intitulés «Quand passent les Senghor : Révolution ou Néocolonialisme ? », « La mer et la forêt », «Révolution française, révolutions américaines » et «Glossaire ou pas ? ».

Les questions suivantes s'imposent : quels sont les constituants et quelle est la signification de l'œuvre ? L'on sait que cette signification n'est jamais immédiate. Elle n'est pas entièrement conforme aux intentions déclarées de son auteur. Il y a ce que l'on veut écrire, ce que l'on donne à lire ; ce que l'on veut montrer et ce que l'on donne à voir. L'artiste ne peut faire le vide en lui. Sa conviction le conduit à projeter dans le choix des thèmes et des personnages certains éléments individuels qui conditionnent l'œuvre.

Une première étape nous conduit à une «lecture interne » qui affirme que le texte doit être abordé comme une structure autosuffisante de significations. Une nouvelle étape de l'analyse, le structuralisme saussurien, étudie l'œuvre comme traversée par la grande écriture mythique où l'humanité propose ses significations, c'est-à-dire ses désirs.

L'étude qui suit est divisée notre travail en trois parties. Dans la première nous rappelons la trajectoire de Vincent Placol et le contexte socioculturel dans lequel s'inscrivent les textes littéraires que nous aborderons. Le mot analyse est composé du préfixe grec ana (qui a des valeurs multiples, dont celle de part en part, d'un bout à l'autre) et de la racine ly (lu) qui veut dire délier, détacher. Notre travail consistera à détacher, de séparer l'œuvre entièrement d'un bout à l'autre, à la décomposer en ses éléments constitutifs.

Dans la seconde, nous analyserons les traits caractéristiques de son œuvre. Dans un premier temps, nous analyserons la structure narrative et quelques-uns des procédés textuels qui contribuent à délimiter et à organiser l'univers narratif, ainsi que l'architecture temporelle qu'ils instaurent. Dans un second temps, c'est à l'organisation dramatique que nous nous intéressons. Et en dernier lieu, nous nous consacrons à l'étude l'organisation du discours à

travers les essais. Dans la troisième partie, nous replaçons la vie des personnages dans le contexte historique, en évoquant les différentes étapes de l'histoire antillaise auxquelles il est fait allusion. Nous en profitons pour explorer un autre niveau interprétatif, dans la mesure où le traitement spécifique de la temporalité instaure une dimension qui dépasse les limites de l'Histoire. Les étapes suivantes nous conduisent à la présentation des motifs, des thèmes et figures mythiques qui fonctionnent en association avec les situations et personnages ou en constituent le fondement. L'onomastique symbolique qui accompagne les personnages sollicite quelques réflexions sur la présence du double. Nous nous intéressons à la structuration du texte comme dialogue en miroir. A partir des images, des désirs obsessionnels qui dominent l'écriture de Placol, nous étudierons quelques grandes questions soulevées par l'œuvre : celle de la revendication identitaire, de la violence des sociétés antillaises, de la langue et du langage, de l'exil et de la solitude, de l'intertextualité et de l'engagement politique

L'influence réciproque entre l'écrivain et son œuvre semble être établie, depuis longtemps. La vie d'un écrivain donne un certain éclairage sur son œuvre de même que celle-ci permet de comprendre certains aspects de la vie de l'écrivain. Il est d'usage de lire et d'interpréter l'œuvre à la lumière de la vie de l'auteur. Il est vrai que le titre du premier roman, *La vie et la mort de Marcel Gonstran* suggère cette analogie entre une œuvre et une vie

L'analyse thématique et structurale devrait révéler l'unité de signification, tout en renvoyant à l'œuvre dans son ensemble. Nous interrogeons un système complexe s'appuyant sur tous les genres. Il s'agit d'observer comment nouvelles, romans, drames et essais deviennent des éléments constitutifs d'une architecture. Il s'agit aussi de retrouver la véritable place de cette œuvre dans l'histoire de la littérature antillaise contemporaine. Comment s'inscrit-elle dans le tissu culturel des Antilles francophones ?

Il importe donc d'étudier les modalités d'appropriation fictionnelle et d'élaboration esthétique de la langue, de l'imaginaire, de l'histoire des Antilles dans ses œuvres. Une étude d'ensemble qui permet de saisir à la fois l'unité et la progression de l'œuvre mais aussi d'en pénétrer la signification et d'en

mesurer la véritable portée.

L'œuvre littéraire a fonction de désacralisation, fonction d'hérésie, d'analyse intellectuelle, qui est de démontrer les rouages d'un système donné, ou mettre à nu les mécanismes cachés, de démystifier. Dans le même temps, il faut sacraliser, rassembler la communauté autour de ses mythes, ses croyances, son imaginaire et son idéologie<sup>1</sup>.

L'approche diachronique servant de base d'appui à une étude analytique des structures internes et externes de l'œuvre facilite la compréhension du cheminement de l'œuvre. L'approche synchronique permet de dégager, en outre, le sens profond de l'ensemble de l'œuvre et d'y déceler sa philosophie générale.

Ainsi nous nous efforçons de décrire les principales modalités de l'écriture placolienne ainsi que ses principes structurants. Les constantes ainsi mises en lumière, loin d'épuiser la richesse et la complexité de l'œuvre, permettront, à travers l'extrême variété des formes par lesquelles elles s'expriment, d'en dégager la cohérence profonde constitutive et d'en apprécier la portée. Nous interrogeons l'œuvre de Placol afin d'en dégager des significations. Pour être saisie dans son étendue et surtout dans sa profondeur, l'œuvre doit être envisagée comme une structure complexe de représentations de mythes, symboles et idéologies.

Des outils d'analyse théorique fournissent des éléments de réponse, des points de vue sur l'imaginaire antillais, ses formes de prédilection.

L'œuvre prend corps dans un contexte et un temps bien déterminés dont la connaissance peut-être révélatrice de sens. Ce sont essentiellement des thèmes constants et récurrents chez lui, à savoir : le colonialisme, les conditions matérielles d'existence des hommes des Antilles, la situation quotidienne de ses contemporains qui peuvent nous permettre de décrypter sa pensée. Si généralement son écriture se réfère avant tout à l'histoire elle est

---

<sup>1</sup> Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Editions Le Seuil, 1981, p 192

irriguée par le réel. Notre réflexion s'attache à examiner les conditions dans lesquelles l'écrivain s'efforce de décrire ce qui est, une réalité antillaise qui se cherche dans le présent en interrogeant le passé.

La rencontre autour de l'œuvre de Placolý s'organise autour de deux axes :

- les problèmes abordés rejoignent les problèmes fondamentaux de nos jeunes sociétés antillaises;

- les éléments se structurent autour d'un projet fondateur : préciser les contours d'une présence au monde, affirmer un imaginaire, rétablir une mémoire, favoriser un indispensable dialogue entre un pays et le monde qui lui est proche.

L'objet de cette recherche est de faire apparaître l'unité d'intention d'une œuvre pas toujours bien connue mais dont la diversité des inspirations dit mieux que tout autre commentaire, l'ouverture et la profusion. D'autant plus que toute œuvre tend vers une recherche d'unité, vers une découverte synthétique d'un imaginaire.

L'écriture de Placolý est une recherche, un élargissement progressif d'une personnalité d'abord, puis d'une vision personnelle du monde et enfin une esthétique. L'aventure de l'écrivain martiniquais se traduit sur un triple plan : anthropologique, psychologique et esthétique.

Sur le plan géographique, l'œuvre évolue de la Martinique à Paris (lieu d'affermissement de la pensée) ; de Paris en Afrique (rencontre avec les militants et écrivains panafricains, mais aussi distanciation réelle avec la Négritude) ; du panafricanisme à la conscience prolétarienne ; du panafricanisme à l'américanité (années 70).

Un deuxième mouvement peut se déceler dans l'œuvre de Placolý : celui des préoccupations politiques et sociales : la relation dominé/dominant aux Antilles ; le rôle politico-culturel de l'écrivain, sa relation à l'écriture : la langue, la magie du Verbe, les mots, les images, le rythme.

Dans un troisième mouvement, Placolý présente, aussi, un ensemble de procédés esthétiques, une vision personnelle de l'homme et une vision du monde.

Exposer l'armature mystérieuse de l'œuvre, voilà notre projet. Il s'agit de retrouver une sensibilité de la logique, la logique d'une sensibilité. Notre étude s'efforcera de saisir l'unité sous l'apparent désordre, de retrouver les articulations du projet, et d'évaluer l'œuvre littéraire obtenue. Passer de l'analyse à la synthèse (syn : ensemble) consiste à poser, placer ensemble les parties pour en retrouver la ligne directrice, la thématique et la symbolique. Nous procédons à une déconstruction pour reconstruire un texte autour de cette thématique et de cette symbolique.

Notre but est de découvrir, dans la langue mais aussi dans les thèmes, les réponses apportées à certaines questions fondamentales :

- comment remonter jusqu'aux éléments fondateurs ?
- comment repérer les fractures de l'histoire ?
- comment appréhender l'espace antillais dans l'actualité du présent ?

A travers les formes littéraires connues, et leur agencement, l'œuvre est-elle originale ? Le projet placolien a-t-il abouti ? Notre étude propose de s'interroger sur les réussites esthétiques et la portée historique de l'œuvre de Placolý.

Les études critiques sur l'œuvre de Placolý sont encore rares : quelques articles, quelques travaux de recherche universitaire. Elles indiquent surtout l'ampleur de la tâche qu'il reste à accomplir afin d'approcher au plus juste le fond de l'œuvre. L'absence de travaux d'importance sur le sujet a donc rendu notre travail d'analyse ardu, mais passionnant.

Qu'il nous soit permis de regretter les difficultés d'accès à la totalité de l'œuvre et de souhaiter la publication des nombreux textes (roman, textes dramatiques ou essais) inédits de l'écrivain dispersés aux quatre coins du

monde.

Cette littérature, nous tenterons de la saisir à chaud, dans son effervescence, ses tâtonnements, sa volonté de témoigner, de dresser un constat ou un acte d'accusation.

## A) UNE ŒUVRE PROBLÉMATIQUE

### I) PRÉSENCE ET SITUATION

#### 1.- NOTRE CONTEMPORAIN

Comment comprendre le mot contemporain? Étymologiquement contemporain vient de contemporaneus, « qui vit en même temps », et a un rapport avec *contemporis* : « du même âge » : il implique donc une simultanéité dans le temps, aisément vérifiable puisque Pizocoly a vécu du 21 janvier 1949 au 08 janvier 1992.

L'inscription dans le théâtre de Pizocoly se situe dans une période historique où l'on commence à prendre la mesure des conséquences psychologiques, des bouleversements profonds dans les comportements des habitants des Antilles, des les années trente, mais qui s'accroissent avec les bouleversements politiques (départementalisation de 1946) et économiques (amenuisement des dernières unités de production sucrière accompagnée d'un fort exode rural). Son développement dans le contexte du *Contier d'un temps au passé*, publié en 1994, qui réunit symboliquement l'impact de l'insurrection de la conscience antillaise.

Vincent Pizocoly appartient à la dernière génération des écrivains antillais. Le premier avec Césaire, perçoit dans une perspective de révolution Pizocoly écrit dans les décennies d'échec de dévouement, de résistances devant un horizon lointain, de litanies à relayer, de forces à rassembler. Mais il est lui, qui définit et qui imprécise. Il n'est



# VINCENT PLACOLY : UNE TRAJECTOIRE SINGULIERE

## A) UNE ŒUVRE PROBLEMATIQUE

### I) PRESENCE ET SITUATION

#### 1 . NOTRE CONTEMPORAIN

Comment comprendre le mot contemporain ? Etymologiquement contemporain vient de *contemporaneus*, « qui vit en même temps », et a un rapport avec *coetaneus*, « du même âge ». Il implique donc une simultanéité dans le temps, aisément vérifiable puisque Placoly a vécu du 21 janvier 1946 au 06 janvier 1992.

L'implication dans la littérature de Placoly se situe dans une période historique où l'on commence à prendre la mesure des conséquences psychologiques, des bouleversements prévisibles dans les comportements des habitants des Antilles, dès les années trente, mais qui s'exacerbent avec les bouleversements politiques (départementalisation de 1946) et économiques (fermeture des dernières unités de production sucrière accompagnée d'un fort exode rural). Son œuvre apparaît dans la continuité du *Cahier d'un retour au pays natal*, publié en 1939, qui révélait symboliquement l'ampleur de l'insatisfaction de la conscience antillaise.

Vincent Placoly appartient à la deuxième génération des écrivains antillais. La première avec Césaire, parlaient dans une perspective de révolution. Placoly œuvre dans les décennies d'échecs de dévouements, de résistance devant un horizon bouché, de bilans à refaire, de forces à regrouper. Mais chez lui, nul défaitisme et nul impressionnisme. Il n'est

pas un « professionnel » de l'écriture, un homme qui doit écrire pour gagner sa vie, ou pour en tirer du prestige ; il est un écrivain militant, il écrit, selon une formule empruntée à Sartre, pour « dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité »<sup>1</sup>.

Contemporain, il l'est aussi par les questions posées par son œuvre. Si elle est d'abord une défense passionnée de l'homme antillais, elle montre aussi les relations entre les individus. Il s'agit, grâce à une écriture nourrie d'un amour pour l'île qui affleure dans les images et les thèmes, de redonner une mémoire aux Antilles, la mémoire de leur passé.

Pour interroger l'inconscient collectif, il s'attache à nous présenter des moi disjoints, une écriture qui dépasse la rigidité des genres. Fragmentée, déstructurée, déroutante, l'écriture de Placolý frappe par son morcellement. L'écrivain juxtapose diverses formes d'écriture (narration, poème, journal, essai) qui nous présentent une vision plurielle et nuancée du monde. En approchant des formes inédites et les différentes potentialités de l'écriture, l'œuvre dégage une polyphonie qui interroge la création littéraire.

Si la thématique reste globalement semblable à celles de certains de ses prédécesseurs : la prégnance du passé, la quête identitaire, chez Placolý s'instaure une évolution de l'écriture qui se veut miroir d'un monde et ouverture sur un autre monde.

Pour appréhender la trajectoire de Placolý, il convient de s'interroger sur la double acception du mot singulier. Emprunté à « singularis » : seul, il peut prendre la signification de ce qui se distingue des autres, par des caractères, des traits individuels qui se remarquent ou vouloir dire qui est digne d'être remarqué, par des traits peu communs.

---

<sup>1</sup> Michel Lequenne, « La journée torride » de Vincent Placolý », in *Tranchées Spécial*, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, Janvier 1993, p 18.

Si nous suivons le cheminement qui est celui de Placolý nous pouvons retenir une triple singularité : dans ses choix esthétiques, dans sa revendication d'une orientation américaine et dans son rapport douloureux à l'écriture.

De *La vie et la mort de Marcel Gonstran* et *L'eau-de-mort guildive*, ses premiers romans, nous avons l'impression d'un écrivain qui cherche douloureusement une manière d'écrire, une manière d'entreprendre une grande œuvre qui montre sa résolution de s'engager dans la voie du renouvellement de la création romanesque.

C'est pourquoi l'écriture de « Frères Volcans » est à l'opposé même de celle de ses ouvrages précédents : l'écriture poétique était de mise lorsqu'il s'agissait de dire la complexité profonde d'un peuple, saisie à travers une langue avec laquelle ce peuple n'avait qu'un compagnonnage difficile et imprécis...

Après le flash-back de « Frères Volcans » il retourne au temps plus actuel de son peuple d'élection, avec une vision plus nette, une écriture davantage épurée, mais qui renoue, jusqu'à un point très contrôlé, avec la première écriture poétique<sup>1</sup>.

Placolý est l'auteur d'une œuvre abondant tous les genres littéraires : roman, nouvelle, théâtre, essais et pamphlets. En cela, comme le dit Roland Suvélor, il se distancie. Il est l'un des rares contemporains à investir avec autant de maîtrise et de réussite d'aussi nombreuses expressions littéraires. Ecrivain singulier qui à l'instar de Césaire réfléchit sur l'interaction entre poésie et action, entre art et engagement. Comme Césaire, il est à l'origine de la création d'un parti politique dans lequel il va livrer d'importantes batailles pour les droits politiques, pour les droits sociaux et pour l'amélioration des conditions de vie. Comme lui, le combat poétique est le complément de l'écriture ou réciproquement, sans pour autant sombrer dans une littérature à thèse

---

<sup>1</sup> Roland Suvélor, « Vincent Placolý ou le parcours inachevé », in *Tranchées Spécial*, Publication du Groupe Socialiste, Fort-de-France, Janvier 1993, p 16.

insignifiante et ennuyeuse. La littérature devient le lieu d'une action, d'une contestation de l'ordre dominant.

Singulier, parce que c'est l'un des premiers écrivains à poser le problème de la relation inaliénable entre les Antilles francophones et le reste de l'Amérique, non seulement au plan de l'esthétique et de la création artistique, mais aussi de la réflexion politique et philosophique.

il note au passage comment dans son cheminement dramatique, le « peuplement des humanités américaines » a conduit dialectiquement à poser le problème de l'autre, qui va de pair avec la remise en question de soi-même », dans le sentiment tragique de la vie, des Blancs comme des Noirs<sup>1</sup>.

Singulier, dans un parcours qui allie le combat tenace de l'homme de terrain, de l'homme politique présent dans tous les combats politiques de son temps à celui de l'homme d'écriture, tout en évitant de céder « à la tentation simple de dépeindre les causes elles-mêmes (certaines des causes) » car il sait que « ni l'Histoire, ni le politique, ni l'économique (pour envahissants et vrais qu'ils peuvent être en dernière analyse) ne suffisent à rendre compte de la vérité totale des êtres et du monde »<sup>2</sup>.

La singularité de l'écrivain se confirme quand il choisit, dans ses écrits, de s'interroger sur les difficultés de l'acte d'écriture. La situation linguistique particulière des Antilles, résultante de son histoire coloniale, est source de nombreux questionnements pour l'auteur. Il engage les hommes de littérature à assumer la présence de deux langues dans l'espace littéraire ; dans le cas qui nous concerne le créole et le français. Toute son œuvre est l'occasion de réfléchir sur l'acte de parole et l'acte d'écrire dans nos régions des Caraïbes et des Amériques. Il ne cesse d'affirmer que l'écrivain doit mesurer la portée de l'acte d'écrire car il « sait que la parole, son outil engage celui qui essaie de traduire ou de cacher sa vision des choses, à ses risques et périls », qu'il doit

---

<sup>1</sup> Michel Lequenne, « La « Journée torride » de Vincent Placolý », in *Tranchées Spécial*, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, Janvier 1993, p 19.

<sup>2</sup> Roland Suvélor, « Vincent Placolý » et le parcours inachevé, *Tranchées Spécial*, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, Janvier 1993, p 15.

se démarquer des gens qui conversent librement, comme si la parole leur avait été donnée pour rien, sans dommage pour eux-mêmes comme pour les autres ». Pour Placolý « la parole est hantise, qu'elle soit proférée, qu'elle soit écrite, puisque l'écriture n'est que la manière de permettre à la parole de triompher de l'espace et du temps »<sup>1</sup> L'écrivain répète tout au long de ses écrits que la création est synonyme d'effort et de douleur, et que « créer, c'est s'escrimer sur le langage ».

Ecrire aujourd'hui aux Antilles françaises, c'est un métier que je ne souhaiterais à personne, il est difficile... Ecrire, ce n'est pas un métier facile, c'est un exercice ennuyeux qui réserve peu de satisfaction. Celui qui se met à écrire profondément, devient un galérien des mots. Il faut toujours être vigilant à la recherche d'un langage nouveau...<sup>2</sup>.

Cette singularité est encore lisible dans une poésie de l'écriture qui crie sa soif de vie et de gaieté et qui se prolonge naturellement en une politique de subversion de la vie et de la société.

Cet écrivain se singularise, tout autant, en réussissant la prouesse d'être mal connu aux Antilles, où ses œuvres sont très peu lues et commencent à peine d'être étudiées, alors qu'il fait l'objet de cycles d'études dans les universités de Bogota en Colombie ou dans les universités à Tokyo au Japon.

1946-1992. Quarante-six ans de mots...toute une vie. Derrière ces mots, celui qui les écrit, celui qui les accumule...l'écrivain. Mais, dans un cruel paradoxe, cette écriture nouvelle qui interpelle apparaît comme hermétique et repousse les lecteurs.

---

<sup>1</sup> Roland Suvélor, « Vincent Placolý » et le parcours inachevé, *Tranchées Spécial*, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, Janvier 1993, p 15.

<sup>2</sup> Vincent Placolý, Interview in *France Antilles*, Quotidien d'information des Antilles, Fort-de-France, 07 Janvier 1992.

### 3. UNE FIGURE CONTROVERSEE ET INCLASSABLE

Il est difficile de faire abstraction du contexte politique et social quand on veut analyser l'œuvre de Placoly. Non seulement parce qu'elle est revendiquée par l'auteur lui-même comme œuvre engagée, mais aussi parce qu'elle a suscité de nombreuses controverses.

La notion d'engagement dans l'écriture antillaise est problématique, car - à pays particulier, problématique particulière - elle introduit des perspectives éminemment politiques, celles de décolonisation et d'indépendance politique. De quel engagement répond la littérature antillaise ? Est-elle une littérature engagée, dans le sens où elle s'affirme comme rupture avec la France, tant dans le domaine politique, que stylistique et thématique ? Est-elle engagée parce que révélatrice d'une recherche identitaire, depuis longtemps entamée mais jamais complètement résolue ? Les textes antillais ont eu, pendant de nombreuses décennies, pour objectif la lutte contre l'aliénation et l'assimilation politique et culturelle des Antilles. Aujourd'hui des auteurs comme Maryse Condé semblent aujourd'hui vouloir se démarquer de ce concept trop envahissant et pratiquement incontournable de la littérature antillaise. Ce n'est pas ce que pense Jack Corzani, quand il analyse la littérature antillaise.

De même, sans renoncer à toute appréciation esthétique (...) convient-il à mon avis, en ce qui concerne la littérature de la Martinique et de la Guadeloupe, d'adopter un point de vue historique, sociologique (ethnologique même), bref de ne pas traiter les textes en «œuvres d'art» (...) mais de voir en eux des «documents», ou si l'on préfère des œuvres «engagées». L'univers conflictuel des Antilles (...) oblige tout homme vivant dans ce pays à se situer, à prendre parti : à fortiori condamne-t-il tout écrivain, tout artiste (tout être donnant forme à des idées, tentant de rendre compte d'une sensibilité

à la fois individuelle et collective) au même engagement ».<sup>1</sup>

A partir des années soixante, la crise politique, économique et sociale qui s'affirme aux Antilles va conduire les écrivains à s'interroger sur les relations entre l'écrivain et la fonction d'écriture. De cette réflexion va naître une nouvelle orientation de la production littéraire. Ces derniers investissent la réalité historique immédiate et font de l'art un instrument de la prise de conscience idéologique.

C'est l'article rédigé par Emile Désormeaux, dans les colonnes du journal *Inter-Antilles*, sous le titre provocateur : « Vincent Placolý : «une vermine bourrée d'esthétique » qui engage le débat sur la lecture idéologique de l'œuvre de l'écrivain. Que dit Désormeaux ? Il reproche essentiellement à *L'Eau-de-mort quildive* son manque de transparence, son opacité et une création littéraire dans laquelle l'univers poétique est artificiellement construit. Cette critique peut aussi valoir pour le reste de l'œuvre.

...dans notre société souffreteuse, on peut peut-être tolérer des esthètes. Mais celui qui s'engage et use de l'écrit doit savoir ce que peut ici la littérature... Alors pourquoi «déboussoler» davantage l'homme antillais qui maintenant veut accrocher son image à des miroirs qu'il reconnaît ? Pourquoi terroriser (et complexer) le lecteur moyen par tant de rhétoriques... Pour moi, Placolý se trompe et parle précisément comme «un écrivain d'une société occidentale évoluée» quand il dit : «Ce n'est pas à l'écrivain de s'arranger pour que le gens me comprennent». Réminiscence du «accommodez-vous de moi, moi je ne m'accommode pas de vous ?

En réponse à cet article qui lui reproche son opacité, sa propension à la rhétorique militante et un hermétisme hérité de Césaire, Placolý réplique qu'il refuse d'adopter une littérature «peu capable de supporter et d'exprimer les

---

<sup>1</sup> Jack Corzani, « La littérature écrite d'expression française à la Guadeloupe et à la Martinique », in *Europe* n° 612, Paris, avril 1980, p 23.

assauts de la réalité nouvelle », celle qui « oppose les réalités aux mots ». Placolý revendique une écriture multiple et dense pour que « le langage littéraire soit création continue ». Cet échange entre V. Placolý et E. Désormeaux a le mérite de poser quelques questions essentielles sur « les capacités et les buts » de la littérature, les finalités du livre et la place de l'écriture aux Antilles. Dans ce débat qui ne se dévoile pas véritablement, c'est la question de la relation entre l'art et le politique qui est posée.

Le professeur Jack Corzani de l'Université de Bordeaux III est l'un des premiers à analyser la production de l'écrivain. Dans le volumineux ouvrage qu'il consacre à la littérature des Antilles et de la Guyane en 1978, mais aussi dans le *Dictionnaire Encyclopédique* qu'il publie en 1981, il analyse, dans de nombreuses pages, l'écriture placolienne qu'il juge à la fois rigoureuse, novatrice et originale.

C'est qu'en littérature aussi bien qu'en politique, il était avant tout un intellectuel. Non pas un paroleur mais bien penseur.

On chercherait en vain dans son œuvre la moindre démagogie, la moindre fragilité, que ce soit dans le fond ou la forme, dans les sujets abordés ou le style adopté. Ce que le parrainage de Maurice Nadeau, critique fort peu médiatique, mais d'une rare exigence confirme amplement<sup>1</sup>.

Pour Corzani, l'écriture dénote un véritable projet esthétique mûrement réfléchi, en dehors de la démagogie et des courants à la mode. Le critique littéraire y voit l'émergence d'une littérature profonde et d'une rare exigence qui refuse les compromissions. Une écriture d'une rare densité, toujours à la recherche du mot juste et en quête de l'essentiel.

Ni tentation populiste ni complaisance exotico-folklorique. Aune époque, où encouragés par l'engouement métropolitain pour les « curiosités » du monde francophone, certains,

---

<sup>1</sup> Jack Corzani, « Placolý », in *France-Antilles*, Quotidien d'information des Antilles, Fort-de-France, 10 Janvier 1992.

consciemment ou inconsciemment, courent le risque d'un retour à l'exotisme et à son ghetto, avec la conséquence habituelle pour le lecteur étranger ; un regard amusé où se réfugient d'obscures pulsions racistes et paternalistes, je ne saurais trop conseiller la relecture de *L'eau-de-mort guildive*. On y verra comment un auteur peut prendre en charge par une écriture mesurée, sans rapport avec l'oralité bavarde (cette dernière étant laissée aux personnages) toute la misère d'un peuple, matérielle et surtout psychologique (superstition, aliénation, etc.) ; source de scènes comiques, sans que jamais ce réalisme ne débouche sur une quelconque dérision, sur une quelconque infériorisation de ceux qu'il met en scène. On y verra comment toute une sensualité, toute une verdeur créoles peuvent être suggérées sans ambiguïté, sans fausse pudeur, mais aussi sans vulgarité. On y verra comment la fierté créole s'inscrit dans un projet de pleine humanité, dans une perspective authentiquement révolutionnaire et non dans la valorisation implicite et suspecte de comportements et de coutumes hérités de la plantation qui ne sont jamais que le fruit de l'esclavage, de la misère et de l'obscurantisme...

De toute évidence, il n'a jamais confondu la Parole créatrice, inséparable de la conceptualisation, avec la simple oralité, a fortiori avec la parole étourdissante, celle qui tendrait à faire l'économie de la pensée et se diluerait en « divertissement » de type pascalien<sup>1</sup>.

Corzani propose même un début d'explication au peu de médiatisation qui accompagne l'œuvre de l'écrivain. Il s'interroge sur le relatif insuccès qu'a pu connaître la production romanesque de Placolý dans le grand public. Pour Corzani, Placolý a produit une œuvre se tenant « à la lisière des fausses querelles et des fausses évidences ».

---

<sup>1</sup> Jack Corzani, idem, ibidem

Frères Volcans ne pouvait être un succès de librairie. Aborder l'abolition de l'esclavage en tentant de reconstituer la vision du monde blanc créole progressiste de l'ancien Saint-Pierre, en négligeant délibérément les scènes sensationnelles habituelles, en refusant d'exalter naïvement le marronnage et le 22 Mai, en rejetant toute imagerie d'Epinal pour s'interroger sur le problème philosophique de la liberté, de la servitude, de la responsabilité, c'était à la limite de la provocation. C'était mettre le lectorat-potentiel du roman face à sa médiocrité. Je gage qu'on ne lui a guère, y compris dans les milieux intellectuels, surtout dans ces milieux là, pardonné. A moins que, tout simplement, paresseusement, on ne l'ait pas lu...

C'est la preuve qu'un texte intelligent demande des lecteurs intelligents, les somme de devenir, au moins le temps d'une lecture, intelligents. Là est la grande force de l'œuvre de Placolý. Elle défie la paresse et la pire de toutes, la paresse intellectuelle née de la conscience idéologique...

Ses textes sont si denses, si chargés de réflexion, de sous-entendus, qu'ils peuvent donner lieu à d'étranges et pathétiques malentendus, pour peu qu'aveuglé par sa propre idéologie, on ne lise qu'au premier degré<sup>1</sup>

C'est aussi une œuvre qui se distingue par la difficulté à la situer dans le champ littéraire antillais. Elle n'appartient à aucun des grands courants littéraires des Antilles francophones : Négritude, Antillanité et Créolité.

Quand Placolý devient écrivain, les valeurs de la Négritude sont contestées à cause de l'utilisation noiriste qu'a pu en faire Duvalier à Haïti. Les positions de Léopold Sédar Senghor au Sénégal sont également contestées

---

<sup>1</sup> Jack Corzani, « Placolý », in *France-Antilles*, Quotidien d'information des Antilles, Fort-de-France, 10 Janvier 1992.

par les jeunes noirs d'Afrique ou des Antilles francophones qui lui reprochent son « déviationnisme ».

A la Négritude africaine va se substituer la Négritude antillaise qui va renouveler les thèmes et les formes d'écriture. C'est sous son impulsion que le roman devient la forme d'expression privilégiée. La production littéraire va affirmer la diversité des Antilles et la particularité de son histoire. L'Antillanité va désormais déclarer que c'est la réalité antillaise qui doit s'affirmer dans la littérature. En explorant sa culture, sa géographie, sa langue l'écrivain doit se donner pour objectif de désaliéner l'Antillais qui a jusqu'alors vécu sous l'emprise de deux mythes : la France et l'Afrique.

C'est la non-prise en compte du vaste continent américain qui va établir une différence de visée entre Placolý et l'Antillanité. C'est cette même différence d'objectif qui va l'écarter du mouvement de la Créolité. Car s'il peut-être intéressé par l'interlecte, cette expression entre les langues créole et française, il s'interroge sur «cette oralité de résistance [utilisée] partout où il a fallu lutter sans autre arme que langue contre l'oppression coloniale et esclavagiste ». Comment l'écrivain engagé, le militant politique pouvait-il accepter qu'une langue devienne l'élément primordial de la lutte des Antillais, que la lutte soit circonscrite à la question de la langue ?

Placolý choisit de recentrer son écriture sur les vastes espaces Amériques et de partager son inspiration entre les Caraïbes et le continent en resituant l'archipel dans son histoire et sa géographie américaines. Dans *Les Lettres Créoles*, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, écrivains et critiques martiniquais, reconnaissent l'apport de Placolý à la littérature antillaise, puisqu'ils y décèlent un ton, une orientation et des thèmes nouveaux. Digne élève de Césaire et de la Négritude, Placolý propose une nouvelle démarche de formulation de notre réel.

Avec deux romans, *La vie et la mort de Marcel Gonstran* (1971) et *L'eau-de-mort guildive* (1973), Vincent Placolý va en quelque sorte clôturer les élans et les dérives de la Négritude. Dans le même temps, et d'une certaine manière, il

va annoncer, invoquer le bouillonnement d'émergence d'une autre époque.

Certes dans ses deux romans, le ton général de la Négritude est là... Mais l'approche problématique de l'Histoire antillaise questionnée au niveau des sillonnements populaires ; la violence décrite et aveugle avec laquelle le colonisé souvent s'auto-flagelle ; la perspective ouverte d'une destinée américaine ; la tentative de sortir d'un usage stérilisé de la langue française pour développer une parole vraie..., l'affleurement du créole perlé dessous la phrase ; cette finesse d'écriture qui explose l'intérieur, qui doute, qui s'interroge à la frange d'une lucidité un peu désespérée... font de Placolý un écrivain charnière... Mais c'est avec *L'Eau-de-mort* guildive, inscrit dans la vile de Fort-de-France, délaissant la campagne habituelle des romans créoles pour les bidonvilles, les rues, les administrations, les émeutes urbaines, les fureurs policières, la petite histoire populaire qui éclabousse de diversité vraie l'histoire coloniale qu'il déploiera toute sa mesure et bâtira sa case<sup>1</sup>.

Dès lors, l'originalité de l'écrivain dans le champ de la littérature antillaise s'exprime par la revendication d'une écriture américaine et s'affirme avec le nouveau regard qu'il décide de jeter sur l'écriture de la fiction et sur nos rapports littéraires avec nos voisins.

Il a soif d'exister au monde, pas seulement dans un espace nègre mais à l'échelle des peuples du Sud ; pas seulement à la hauteur de son pays. Et comme pour rompre notre aliénant rapport avec la France (sa langue et sa culture), c'est en hispanisant qu'il se tournera vers l'autre Amérique, celle des grandes plantations, des hauts plateaux, celle de José Martí. En pleine exaltation africaine, ce militant de l'indépendance

---

<sup>1</sup> Chamoiseau (P) et Confiant (R), *Lettres Créoles*, Paris, Editions Hatier, 1991, p 153-154.

martiniquaise, sera l'un des premiers à s'écrier : « Je suis américain »<sup>1</sup>.

Comment est donc appréhendée l'œuvre de Placolý dans les pays d'Amérique dont elle se réclame ? Elle apparaît pour les Colombiens comme constituée par deux réalités : le niveau manifeste, véhicule d'un message s'adressant en premier lieu aux Antilles. Les textes sont alors saisis dans leurs rapports avec les structures de la société antillaise, qu'elles soient socio-économiques, socio-politiques, socioculturelles ou mentales.

Je dois dire que mes premiers souvenirs de ses textes ont rapport aux thèmes historiques, et à la présence des éléments culturels antillais que je devinais à distance par rapport à la côte Caraïbe de mon pays - je sentais la peinture d'un monde très proche du mien. Plus tard, cette expérience s'est répétée chez mes différents groupes d'étudiants de l'Université Nationale lorsque je leur ai donné, à lire en entier ou, bien partiellement les mêmes textes. Il s'agit des romans *Frères Volcans* et *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, et de l'incomparable nouvelle *Une journée torride*.

La lecture de ces deux romans surprend par la rencontre des deux mondes le monde caribéen (américain !) et le monde européen. Devant le texte, l'on sent la présence familière du monde antillais, ainsi que les échos de la culture et de la littérature française qui sont chers aux latino-américains : des références et même des citations de Hugo, de Montaigne, de Lamartine, et les réflexions qui en découlent<sup>2</sup>.

Le second est la découverte de préoccupations communes entre Placolý et les auteurs latino-américains. Dans leurs écrits, ils affirment avec force la nécessité d'une ouverture de la pensée vers le continent américain. Cette

---

<sup>1</sup> Chamoiseau (P) et Confiant (R), *Lettres Créoles*, Paris, Editions Hatier, 1991, p 153-154

<sup>2</sup> Rosalia Cortés, « Vincent Placolý, in mémoriam » in *Cinquantenaire Vincent Placolý*, Fort-de-France, novembre 1997.

communauté de point de vue existe aussi bien au plan de la thématique, de l'esthétique que de la symbolique. L'article de Rosalia Cortés, la réception de l'œuvre par les étudiants de l'Université Nationale puis de ceux de l'Université Pédagogique lors des cours de littérature française du Professeur Cortés, l'accueil réservés aux exposés faits à la Foire du Livre de Bogota en Mai 1996, confirment une lecture profondément sympathique de Placolý par les latino-américains.

Le thème de *Frères Volcans*, ne nous est pas étranger. L'abolition de l'esclavage en Colombie a été proclamée en 1852, date après laquelle les grands propriétaires du sud du pays ont sorti de nombreux groupes d'hommes et de femmes faisant partie de leur patrimoine, afin de les vendre au Pérou et en Equateur. L'histoire de notre pays enregistre aussi la lutte des esclaves pour obtenir l'abolition que, loin de leur être gracieusement octroyée, a été durement gagnée. Ce roman nous a amené à réévaluer notre histoire nationale ; c'était comme découvrir un autre volet de la peinture de l'histoire commune à un peuple qui partage le même monde culturel malgré les différences de son évolution.

Le traitement d'un thème commun, celui de l'abolition, nous a fort impressionnés par la vision des événements et leurs implications donné dès l'intérieur par quelqu'un appartenant à une élite, mais qui comprend la vie, les sentiments, les aspirations de ce peuple qui ne l'est pas, est en même temps profondément le sien.

La difficulté que pose le choix du narrateur n'est pas inconnue des écrivains latino-américains lorsqu'il s'agit de leurs personnages amérindiens ou afro-américains.

*Frères Volcans* nous a frappé par sa lucidité, dans l'analyse des circonstances historiques, par le ton poétique de son écriture, par ses réflexions profondes, son dévouement

amoureux pour les livres, «...compagnons de voyage...» ; par le respect sincère du maître pour ses anciens serviteurs, Abder et Némorine, et par les références à plusieurs aspects de leur culture, très spécialement à la profonde signification de leur langue....

*La vie et la mort de Marcel Gonstran* frappe aussi par le contenu historique, le regard vers le passé alternant ses souvenirs de la Caraïbe avec ceux de la Métropole, ses réflexions philosophiques sur la vie et le destin de l'homme. L'appel aux sens : la vue, l'ouïe fait songer à Carpentier lorsque dans *Concert Baroque* il nous donne la sensation d'entendre les instruments musicaux, et a pour effet la création de toute une ambiance, . Placolý se déplace avec une aisance vraiment exquise dans son espace littéraire qui réunit des éléments culturels de plusieurs mondes. Des métaphores belles et surprenantes qui nous rappellent celles de Garcia Marquez que nous n'arrêtons pas d'admirer.<sup>1</sup>

Toujours à la recherche de « la compréhension originelle de notre monde que partageaient à la fois Washington, Martí [ et Bolívar ] de l'unité historique des deux hémisphères », Placolý tente de se pénétrer « des œuvres des fondateurs des nations américaines, il tente de « concevoir la cohérence de [notre] monde et trouver les moyens qu'il [faut] pour la réalisation des exigences de [notre] histoire »<sup>2</sup>.

D'autres œuvres de Vincent sont la confirmation de sa connaissance et de son penchant pour l'Amérique Latine. Textes denses de contenu, très spécialement le premier, sur l'histoire de l'humanité, relations entre les peuples, parcours par la pensée latino-américaine, par le métier universel

---

<sup>1</sup> Rosalia Cortés, « Vincent Placolý, in mémoiariam » in *Cinquantienaire Vincent Placolý*, Fort-de-France,, Association Vincent Placolý, novembre 1997.

<sup>2</sup> Vincent Placolý, Interview in *Révolution Socialiste* n° 401 , Journal du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, 05 Octobre 1983.

d'écrivain, par l'écriture aux Antilles. Je parle de l'incomparable Avant Propos de son recueil de nouvelles Une journée torride (1991), et des textes de celui-ci L'air et la pierre (sur son voyage en Colombie), et «Révolution française, révolutions américaines». Textes à relire plusieurs fois, à reprendre pour thème de réflexion. De sa nouvelle *Une journée torride*, impossible d'oublier les méditations de Monsieur Borromé Niger qui «... tentait autant que faire se peut, de se mettre par la pensée en accord avec lui-même...»<sup>1</sup>.

La rencontre avec l'écrivain antillais est l'amorce d'une nouvelle perspective de déchiffrement de leur propre aventure, une possibilité d'aventure et de destin communs.

### 3. UNE ŒUVRE PROTEIFORME

*La littérature actuelle n'est pas le fruit de l'inspiration ou l'œuvre des muses, mais une véritable activité qui exige une recherche*<sup>2</sup>

Un auteur, c'est une œuvre. L'œuvre de Placolý étonne, de prime abord, par sa variété, son ouverture, son questionnement tous azimuts. Diverse dans son objet (Placolý semble parler de tout : de Dessalines et de Pierre-Just Marny, de littérature et la dégustation de rhum, de combat politique et de voyages en des terres étrangères) ; diverse dans sa méthode. Cette œuvre surprend, comme, à certains égards, l'homme lui-même.

Placolý est un polygraphe, car durant sa carrière, il a embrassé plusieurs genres. Pour retrouver toutes les autres facettes du talent de Placolý, il faut appréhender son activité militante au sein du Groupe Révolution Socialiste (G. R. S).

---

<sup>1</sup> Rosalia Cortés, « Vincent Placolý, in mémoiariam » in *Cinquantenaire Vincent Placolý*, Fort-de-France, Association Vincent Placolý, novembre 1997.

<sup>2</sup> Raúl Pérez Torres, « La littérature, aujourd'hui », *Casa de las Americas*, La Habana, Juillet-Août 1987, n° 127, p 170

En définitive, pour apprécier à juste titre l'œuvre de Placolý, il faut considérer le volume des travaux de l'écrivain. Nous aboutissons à la conclusion, qu'elle est une œuvre multiforme : romans, essais, théâtre, pamphlets, politiques, multitude d'articles publiés pendant, une vingtaine d'années dans "Révolution Socialiste" émissions hebdomadaires à R.F.O. Radio "Un livre, un trésor" pendant dix ans, "sans compter les nombreux textes expédiés aux quatre coins du monde". « Leur abondance, leur variété et leur densité sont de toute évidence hors du commun, du moins, en ce qui concerne la tradition intellectuelle antillaise »<sup>1</sup>. René Ménéil qui a été son professeur, au Lycée Schoelcher ajoute à propos de sa dernière œuvre : "Un souffle déjà perceptible sans qu'on en comprenne bien sa signification, circule dans "Une journée torride". Une brise heureuse de nouveauté, un courant aérien d'oiseaux et de sensations obscures. Tout cela venant d'où et allant où ? Annonceur de quoi ? ... Tous les talents dont il était pourvu (pédagogue souriant et espiègle, auteur dramatique de théâtre, etc.) n'auront été que des suites, des superfluités de cette vocation première : la recherche dramatique dans l'écriture de la vérité de la vie que nous menons et dont nous voudrions connaître le mystère »<sup>2</sup>.

Il est surtout connu pour ses textes narratifs (ses romans et nouvelles), ses textes dramatiques et ses essais. Ce sont à travers ses trois genres que nous promènerons notre regard.

Ne doit-on pas considérer que la diversité des styles et des genres nous invite à jeter un regard curieux sur la production littéraire de Placolý et à nous interroger sur une œuvre considérable et polyforme ?

---

<sup>1</sup> Max Rustal, « Question sur Placolý », Discours prononcé Pointe-à-Pitre le 19 février 1992, paru dans Tranchées Spécial, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, Janvier 1993.

<sup>2</sup> René Ménéil, « Adieu Frère Volcan », in *Justice* n° 2, Journal du Parti Communiste Martiniquais, Fort-de-France, Janvier 1992.

## II) UN RAYONNEMENT CONTINU

*Il reste d'un homme ce que donnent à penser son nom, et les œuvres qui font de ce nom un signe d'admiration, de haine ou d'indifférence.<sup>1</sup>*

Paul Valéry

Tout est là, depuis le texte publié en 1971. Tout est là, de qui l'homme et l'œuvre procèdent. Le questionnement incessant sur les origines, la richesse symbolique de la mer, l'insularité, ... tout est dans l'œuvre de Placolý.

La réception de l'œuvre de Placolý est, premièrement, celle d'un romancier. Comme partout ailleurs, beaucoup ont entendu parler de lui mais bien peu ont lu son œuvre. Deuxièmement, le public connaît Placolý comme un dramaturge. Dans ce cas, l'audience de l'écrivain dépend de la représentation de ses œuvres, laquelle dépend de nombreux facteurs, littéraires et non-littéraires. En dernier lieu, Placolý est très connu comme militant et responsable d'un parti politique martiniquais.

La compréhension d'un texte littéraire se conçoit comme un processus mental du récepteur où ce dernier intervient, en mobilisant sa réflexion, en utilisant ses savoirs linguistique, extra-linguistique, historique et sociologique. C'est ainsi que la littérature se conçoit comme un double dialogue, entre l'auteur et un public.

### 1. L'ECRIVAIN

Avec ses deux premiers romans *La vie et la mort de Marcel Gonstran* et *L'eau-de-mort quildive*, Vincent Placolý instaure une forme d'expression nouvelle dans la littérature antillaise, où l'écriture combine narration et poésie. Jack Corzani dans *La littérature des Antilles Guyanes Françaises*, le place « au côté des plus grands, Césaire et Glissant ». Roger Toumson, quant à lui, déclare, dans son étude sur la littérature antillaise, *La transgression des*

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Editions Gallimard, 1919, 144 p

couleurs, que ses « innovations correspondent aux choix thématiques et formels les plus originaux ».

Cette originalité qui s'est manifestée dès les premiers romans s'est poursuivie jusqu'à son dernier roman Frères Volcans. Ce roman présente une facture originale, la chronique annoncée en sous-titre est encadrée par un « Avant-Propos » et une « Post-face ». Le héros choisi confirme cette singularité, il choisit un personnage atypique de blanc créole pour nous relater les événements de Mai 1848 à Saint-Pierre.

Ainsi Placolý avance-t-il dans sa quête inlassable de la vérité : en confiant à l'homme blanc qu'il imagine, la charge de proposer la vérité, il approche la vérité du corps social dans son ensemble, dans un effort hardi qui signifie que la Vérité est, en fin de compte, non pas la somme arithmétique des vérités particulières de l'Un et de l'Autre, mais le dépassement dialectique de leur opposition. Le maître voit ses serviteurs (et à travers eux leur univers) et ses serviteurs le voient, le jugent et expriment leur jugement par la parole, cependant que lui, en consignait ce qu'ils disent, exprime le sien par le truchement de l'écriture<sup>1</sup>.

Il a été, aussi, l'un des premiers à mettre en scène des ouvriers, des marginaux, des désaxés et à aborder avec profondeur les problèmes cruciaux de développement, d'exode rural, voire de la création littéraire.

De là, la forme surprenante de la plupart des textes de son recueil où le récit – faits, rêves, visions... - se combine à la réflexion, à l'histoire, à l'enquête... Pas de ruptures, toute l'épaisseur de réel sensible : le regard d'une pensée qui se fait écriture-monde, tendue vers « l'utopie du lecteur possible »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Roland Suvélor, « Vincent Placolý ou le parcours inachevé », Tranchées Spécial, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Janvier 1993, p 16.

<sup>2</sup> Michel Lequenne, « La journée torride » de Vincent Placolý », Tranchées Spécial, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, Janvier 1993, p 18.

En s'attellant au renouvellement des thèmes et des formes d'écriture, Placolý est l'un des premiers à tenter d'élaborer un nouveau langage romanesque, de rendre possible une structure narrative capable de traduire la problématique psychosociale des Antilles.

Placolý refusant le réalisme qu'il estime réducteur (à tort ou à raison) entre dans un rapport difficile avec la langue française, essayant à travers elle d'approcher l'être intérieur de gens pour qui (comme pour lui) la langue créole, de par sa naissance tardive et les conditions difficiles de son évolution, ne suffit pas à traduire ni ce qu'ils portent au plus profond d'eux-mêmes, ni ce qu'ils affrontent dans la vie lorsque dans cette vie ils se trouvent confrontés à ceux qui détiennent la parole valorisante. « Vérité, justice et parole sont trois sœurs. L'une ne dit jamais rien. L'autre parle comme un livre. La troisième bute sur les mots, confond les significations et mélange son vocabulaire <sup>1</sup>.

Il nous propose l'ouverture d'un nouvel espace littéraire, où histoire individuelle et Histoire collective se mêlent, où l'autobiographie, l'envolée lyrique et la réflexion critique s'interpénètrent.

Dans toute son œuvre nous retrouvons une analyse, c'est-à-dire une réflexion qui établit les relations entre les parties de l'objet-littérature, entre les parties et le tout constituant cet objet. Vont alors s'entremêler une importante documentation historique, un questionnement philosophique et moral, généralement accompagnées d'une réflexion sur l'art d'écrire. La démarche de Placolý nous invite à une redéfinition de la quête identitaire

C'est un auteur encore très apprécié dont les pièces sont régulièrement reprises. Les pièces *Grand Hôtel* et *Colomb 92* sont autant d'hommages des gens de la profession. La première est jouée lors du Festival Caribéen de Théâtre de 1992 organisé par le Centre Martiniquais d'Action Culturelle tandis

---

<sup>1</sup> Roland Suvélor, « Vincent Placolý ou le parcours inachevé », *Tranchées Spécial*, Publication du Groupeur Révolution Socialiste, Fort-de-France, Janvier 1993, p 15.

que la seconde est jouée à l'occasion de l'inauguration du Centre Culturel Vincent Placolý du Marin en Juillet 1992. *Dessalines ou la passion de l'indépendance* est jouée, en 1994, lors du Festival Culturel de la ville de Fort-de-France par le Théâtre Populaire Martiniquais dirigé par Henri Melon. *Mambo* est l'une des pièces incontournables de la commémoration du cent cinquantième des événements de Mai 1848 à la Martinique. Adapté pour le théâtre par Sylviane Bernard-Gresh, le roman *Frères Volcans*, a fait partie de la distribution de la saison théâtrale 1998-1999 du Théâtre Artistique Athévains, à Paris.

Il est bien rare qu'un événement réussisse à forcer l'écrivain absent à réapparaître. C'est bien là, toute la portée de la commémoration de l'abolition de l'esclavage en 1998.

1998 : cent cinquante ans après les décrets d'abolition de l'esclavage de 1848 qui disent que nulle terre française ne doit plus porter d'esclaves. Cent cinquante ans après la révolte des esclaves de la Martinique, fatigués d'attendre la liberté tant promise, fatigués d'entendre la promesse de Husson : « la liberté va venir » ou celle de Perrinon dans « La Réforme » du 27 février 1848 intitulée « A nos frères des colonies » : « En présence de la noble et généreuse victoire du peuple d'où sortira la liberté, nous recommandons à nos frères des colonies de rester calmes et sages... bientôt il n'y aura plus aux colonies ni maîtres ni esclaves. Ce sont de nouveaux citoyens que la République va donner à la France ».

C'est dans ce contexte que Madame Lazarini, metteur en scène décide d'adapter pour le théâtre, sous les conseils avisés du « Comité d'Organisation pour la commémoration de l'abolition de l'esclavage », le roman *Frères Volcans* de l'auteur martiniquais Vincent Placolý. Seul roman écrit, à ce jour, sur les événements de l'année 1848, et qui a été présenté, en son temps, comme un « grand roman, malheureusement passé inaperçu par la critique » il réalise une partie du rêve d'un descendant de planteur, lui-même abolitionniste.

Le roman vrai de l'esclavage reste à faire. Celui qui se donnera la force et qui prendra la part d'accomplir l'autopsie

de soi-même laissera sur le sujet des pages immortelles. L'esclavage ne laisse pas de documents, il n'abandonne à la postérité aucune image cohérente de lui-même [...] Je ne parle pas de la vision européenne de l'esclavage. (F.V, 123)

Dans ce roman, il est non seulement question de « la violence qui réveille le spectre de la rébellion mais aussi « de ce qui vient après ». La question obsédante se résume à savoir si « le legs des pères héroïques peut « être « assumé » par les fils ? ».

C'est pour la même occasion que le Poutÿi pa téat, troupe martiniquaise sous la direction du metteur en scène Bérard Bourdon, décide de monter la pièce en créole de Vincent Placolÿ : *Mambo*. Ce texte dramatique s'interroge sur les rapports, dans la société moderne, entre un propriétaire terrien, descendant d'esclavagiste et ses travailleurs, descendants d'esclaves. Il engage une réflexion sur les conséquences psychologiques de cette période historique sur la société antillaise.

Mais l'essentiel de l'œuvre garde tout son intérêt pour notre époque :

- l'exode rural subi par les Martiniquais à la suite des fermetures d'usines dans les années cinquante ;
- l'émigration qu'ont connu les hommes et les femmes des Caraïbes ;
- la description des difficultés quotidiennes ;
- le questionnement sur l'identité en construction

En dépit de leur importance, ces questions ne constituent pas le seul intérêt de l'œuvre. Les autres idées chères à l'écrivain martiniquais sont également présentes: le pouvoir des mots, les difficultés de la création, la question des origines et les différentes interrogations relatives à l'homme, son inscription dans l'humanité et les relations intraculturelles et identitaires.

Placolÿ n'a jamais hésité à puiser dans la vie quotidienne et historique, sujets et personnages, pour les promener du monde romanesque au monde

dramatique, de la nouvelle au roman.

Dans le même esprit, le monde culturel et scolaire s'est intéressé à l'homme. Après sa commune natale en 1992 qui a donné son nom à un Centre Culturel, ce sont les autorités académiques qui ont choisi de baptiser l'un des collèges de la ville de Schoelcher du nom de l'écrivain martiniquais. En 1996, à la date anniversaire, quelques-uns de ses amis regroupés dans l'« Association Vincent Placoly » ont demandé à des universitaires et des penseurs de renom<sup>1</sup>, de nationalités diverses, de réfléchir sur son œuvre à l'occasion d'un Colloque International.

---

<sup>1</sup> Il s'agit des professeurs de philosophie Alexandre Alaric (Martinique) et Daniel Maragnès (Guadeloupe), des professeurs Rosalia Cortés (Université Pédagogique de Bogota en Colombie), Jack Corzani (Université de Bordeaux III), Philippe Alain-Blérald (Université Antilles-Guyane).

## 2. LE MILITANT POLITIQUE

*Ceux de ma génération, je parle de celle de 46 [...] Nous allions au lycée, à Fort-de-France, dans les années cinquante-soixante. La société nouvelle, créée par la départementalisation nous paraissait figée ; elle traînait avec elle trop de séquelles de la période coloniale<sup>1</sup>.*

Vincent Placolý

*Car la vie n'est pas un spectacle  
car une mer de douleur n'est pas un proscenium  
car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse<sup>2</sup>.*

Aimé Césaire

*Chaque génération doit dans une relative opacité découvrir sa mission, la remplir ou la trahir<sup>3</sup>.*

Frantz Fanon

D'une enfance passée à la Rue Paille, lieu pauvre à la sortie du Marin, en direction du Vauclin, Placolý conserve, toute sa vie, le goût de prendre le parti des humbles, de dénoncer les injustices.

Quand Placolý arrive à Paris en 1962, il est sûrement comme le nègre décrit par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*.

Le Noir qui enfin en France change parce que pour lui la métropole représente le tabernacle, il change non seulement parce que c'est de là que sont venus Montesquieu, Rousseau et Voltaire. Il y a une sorte d'envoûtement à distance et celui

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, *La Quinzaine Littéraire*, Paris, mars 1985, p 22, cité par Clarisse Zimra in *L'héritage de Caliban*, Pointe-à-Pitre, Editions Jator, Janvier 1992, p 265

<sup>2</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Editions du Seuil, p 63

<sup>3</sup> Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, Editions Gallimard, Collection Folio Actuel, 1991, p 141

qui part dans une semaine à destination de la Métropole crée autour de lui un cercle magique où les mots Paris, Marseille, la Sorbonne, Pigalle représentant les clefs de la voûte. Il part et l'amputation de son être disparaît à mesure que le profil du paquebot se précise<sup>1</sup>.

Mais, Placol y a déjà lu Césaire et les militants de la négritude qui se sont décidés à se ressourcer aux valeurs nègres fondamentales. Il a aussi lu « *Un grand poète noir* » qu'André Breton, poète surréaliste, a publié en préface au *Cahier d'un retour au pays natal*. Il connaît « *Orphée noir* » préface de Jean-Paul Sartre à *Nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* qui comporte des poèmes des Martiniquais Aimé Césaire et Etienne Léro, du Guyanais Léon Gontran Damas, de l'Haïtien Brière, du Sénégalais Léopold Sédar Senghor et du Malgache Rabearivelo. Cette nouvelle poésie noire est à son apogée et la Négritude est triomphante. Il partage le souhait de Césaire de voir le peuple nègre « dépasser les blocages et à se libérer des fantasmes aliénants liés à la couleur »<sup>2</sup>. Très rapidement, il se plonge avec délectation dans l'étude des poètes français: Hugo, Rimbaud, Apollinaire... Il approfondit sa connaissance des auteurs marxistes, il découvre la prose sulfureuse de Sartre. Il est sensibilisé à la littérature des écrivains nord-américains en lisant Faulkner, Dos Passos. Il s'intéresse aux auteurs hispanophones comme Borges, Garcia Marquez, Sabato, Nicolas Guillén...

En même temps qu'il poursuit ses études à Paris, Placol découvre la réalité d'une communauté nègre au sein de laquelle se posent avec acuité les problèmes de la colonisation. Par l'intermédiaire de son ami Omar Blondin Diop, un Sénégalais avec qui il livrera des batailles qui renforceront ses convictions internationalistes, il prend conscience des difficultés économiques et politiques liées aux récentes indépendances dans les pays du Tiers Monde. Il ne reste pas indifférent aux soubresauts de Mai 1968, les débats entre les militants qui refusent la domination néo-coloniale et se battent pour l'instaura-

---

<sup>1</sup> Frantz Fanon, *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Editions du Seuil, 1952, p 18

<sup>2</sup> Daniel Delas, *Aimé Césaire*, Paris, Hachette Editeur, Coll Supérieur, p 12

tion d'une société nouvelle en Afrique ou aux Antilles. Il s'engage dans les luttes d'émancipation et préside aux destinées de la section de Paris de l'Association Générale des Etudiants Martiniquais (A.G.E.M.).

Lorsqu'en 1969, il revient en vacances à la Martinique, le Parti Communiste Martiniquais, en pleine crise, est en train d'exclure quelques-uns de ses opposants sous l'accusation de « trotskisme ». De nombreux débats sont à l'ordre du jour et les désaccords sont réels sur Che Guevara et Cuba, sur l'intervention soviétique en Tchécoslovaquie, sur la guerre du Vietnam, sur l'analyse des événements de Mai 1968, sur la revendication d'indépendance et sur la question nationale aux Antilles. Quelques-uns de ces exclus font partie de la génération 46. Ils décident de réfléchir sur la fondation d'une nouvelle organisation politique, le Groupe Révolution Socialiste (G.R.S) dont Vincent Placolý devient un dirigeant.

En 1971, c'est le retour au pays. Tout de suite, il se retrouve impliqué dans de nombreux combats politiques, surtout dans le Sud de la Martinique : fermeture de l'usine du Marin avec son cortège de licenciements, dénonciation du comportement d'apartheid des dirigeants du nouveau Club Méditerranée de Sainte-Anne qui prétendent interdire l'entrée de l'hôtel aux autochtones.

En 1972, il est victime de l'ordonnance de 1960 qui prévoit la mutation d'office des fonctionnaires contestataires. Soutenu par quelques hommes politiques et les syndicats, il engage un bras de fer avec les autorités dont il sort vainqueur, le gouvernement annulant la décision de mutation.

Durant de nombreuses années, il devient le responsable rédactionnel de l'outil de propagande du G.R.S, « Le Sud en lutte » dans lequel son organisation militante propose une analyse de la situation politique. Son engagement le conduit à prendre part à toutes les luttes politiques et syndicales. Il est membre actif du collectif de protection de l'environnement qui s'oppose à la construction d'un complexe hôtelier gigantesque « Asatahama » sur la plage des Salines à Sainte-Anne. C'est tout naturellement qu'il est candidat suppléant d'Edouard de Lépine, pour le G.R.S, aux élections législatives de Mars 1978, dans le Sud de la Martinique. Il sera aussi, président

du Comité de soutien à la liste du G.R.S aux régionales de 1983 et 1986.

Il est membre fondateur et dirigeant de l'A.L.E.R.T.E (Association pour la liberté d'Expression à la Radio Télévision) à une époque où les opposants politiques sont interdits d'antenne.

Ses convictions internationalistes le conduisent à impulser des combats pour la dignité humaine et contre les atteintes aux droits de l'homme au Chili, en Argentine, au Sénégal, etc. En 1971, il participe avec René Achéen à des rencontres avec les dirigeants noirs de Harlem, au moment où les militants du Black Power ou Social Workers Party sont poursuivis pour leurs activités. En 1974, avec Gilbert Pago, il se rend à la Dominique pour coordonner une campagne internationale pour le militant Desmond Trotter, condamné à mort sans preuves, pour la seule raison qu'il est de confession rastafarienne, par les autorités judiciaires de son pays. Ce dernier sera acquitté en 1978.

Lors d'une réunion chez Bobby Clarke, avocat barbadien et militant de la cause caribéenne, il rencontre Maurice Bishop, avocat grenadin et futur Prime Minister. C'est le début d'une collaboration basée sur une vision politique commune de la Caraïbe.

Il pratique une adhésion critique à tout mouvement susceptible d'améliorer les conditions de vie, les structures sociales et économiques des pays du Tiers-Monde. Il assume, en conscience, ses engagements tout en mettant en avant le refus de toute adhésion inconditionnelle à toute idéologie et à toute organisation.

Le monde politique n'a pas laissé passer l'occasion de reconnaître cet écrivain, en lui rendant les honneurs. Après la ville de Fort-de-France en 1992, les communes de Sainte-Anne et de Schoelcher ont décidé de baptiser, en 1998, une espace et une artère de leur ville de son nom.

### 3. LE JOURNALISTE

C'est tout d'abord dans l'hebdomadaire de son organisation politique, *Révolution Socialiste* que Placolý juge de sa plume l'actualité, qu'il s'agisse de parutions de livres, de disques, d'expositions ou de relations de voyages. Quelques articles choisis au hasard rappellent l'étendue des sujets abordés par l'écrivain. Le sujet peut être politique, culturel, judiciaire ou littéraire. Dans *Révolution Socialiste* n° 303, il s'interroge sur les relations du musicien martiniquais avec son folklore, dans R.S n° 380, il dénonce « le fascisme rampant » qui accompagne le procès fait au délinquant dominicain Nicky et dans R.S n° 217, il salue la réédition d'un des textes fondateurs de la littérature martiniquaise : *Tropiques*.

Pendant de nombreuses années, de 1974 à 1991, l'écrivain prend part au débat et propose sa vision et son analyse des événements quotidiens de la Martinique. Il tente de lutter contre ce qu'il appelle lui-même « le misérabilisme politique et le misérabilisme littéraire ».

Le misérabiliste est celui qui a honte de ses origines, celui qui méconnaît son histoire, minimise les capacités de son peuple, cache ses ancêtres, ferme ses enfants à la vie réelle, fuit les hommes de sa génération, remplit la tête de livres, n'a pas dépassé la Siècle des LUMIERES, admire les autres en se dépréciant soi-même. Homme de béquilles, pas une seule jambe ne le soutient. Il sue dans les bibliothèques et présente à la vie le sourire crispé et candide de la jeune fille qui pour la première fois va au lit. Pour le misérabiliste, le passé est passé ; l'avenir, d'autres se chargeront pour lui. Il n'a rien compris à la dialectique matérialiste. Il n'est pas vivant ; où il passe, la mort, la mort est déjà passée<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, in *Révolution Socialiste*, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, 25 Février 1978

Cette profession de foi le conduit à s'intéresser à toutes les facettes de l'actualité dans une rubrique intitulée « Culture et Société » : problèmes de société, débats sur l'activité culturelle (parution de livres, analyse critique sur le Carnaval et la musique populaire).

Mais c'est l'enseignement et ses questions inhérentes qui va fournir le plus de sujets de réflexions à l'enseignant Placol. Dans les Antilles de l'époque où la question de l'école cristallisait de nombreuses passions et les articles de Placol tentent de répondre à certaines questions d'actualité. Comment l'école peut-elle réconcilier le jeune élève antillais avec son être profond ? Quelle place doit être faite à la langue vernaculaire ?

Dans les Antilles des années soixante-dix et quatre-vingts, le débat sur la question nationale est extrêmement présent et investit les lieux de transmission du savoir, en particulier l'école. Il est important de se rappeler que l'auteur n'est pas seulement un commentateur de l'actualité, un donneur de leçons, mais un militant profondément engagé dans le combat quotidien.

L'un de ces débats porte sur la question particulière du créole. Quelle est la situation linguistique de la Martinique ? Plusieurs langues se font face<sup>1</sup> :

- un langage vernaculaire que l'on peut considérer comme langue maternelle, qui sert d'abord à communier avant même de communiquer ;
- un langage véhiculaire destiné exclusivement à la communication ;
- un langage référentiaire lié aux traditions culturelles, orales ou écrites ;
- un langage mythique.

De la position du créole comme langue vernaculaire et du français comme langue véhiculaire naît un conflit linguistique qui se retrouve dans toutes les difficultés à être et à dire. Ces difficultés se retrouvent amplifiées dans le milieu scolaire qui est censé être le lieu de la découverte de soi et du monde, le lieu de la nomination.

---

<sup>1</sup> Nous reprenons, ici, l'analyse d'Henri Gobard in *L'Aliénation linguistique, analyse tétraglossique*, Paris, Editions Flammarion, 1976, 298 p.

Plusieurs articles s'intéresseront à ces questions d'ordre scolaire : Ils ont pour titre « Vers un alphabet élémentaire créole » (R.S du 19/10/74), « Apprendre à lire » (R.S du 07/12/74), « L'enseignement du français aux Antilles (R.S du 15 au 30 Mars 1980). Ces différents articles confirment l'intérêt permanent de Placolty pour la pédagogie. Il intervient aussi pour dénoncer « le réflexe de race » et les incidents raciaux qui se développaient à l'époque dans le milieu éducatif (R.S du 12 /02/80). Il sait se faire lyrique quand il conseille de lire le livre *Kalinago : l'histoire racontée aux petits antillais*, dans R.S du 20 Octobre 1974. Il le présente comme une possibilité de réconcilier les Martiniquais avec leur histoire, avec leur culture.

Le livre prend l'enfant dans sa vie globale, lui présente des centres d'intérêts profonds à la fois et étendus. A travers le conte, l'enfant apprend l'histoire de son pays, s'initie à son vocabulaire et ouvre à la réalité qui l'entoure ; il la distingue, il la comprend, il la chiffre et il la dessine. Motiver l'enfant par le conte est une tâche ardue dans la pédagogie que les auteurs du livre ont su mener à bien.

Il consacre régulièrement des articles aux artistes antillais «Duverger le conteur, R.S, 20/04/74 », «Alcindor : Trente ans de chansons populaires, Révolution Socialiste, 14/06/80 », «Le musicien martiniquais devant son folklore, R.S, 06/10/80 ». Les articles ne se contentent pas de présenter les artistes, mais ils sont aussi l'occasion d'engager une réflexion sur la pratique artistique à la Martinique.

Sa rubrique est le lieu idéal pour rendre hommage à des militants disparus ou à des écrivains. Dans *Révolution Socialiste* du 12 décembre 1979, il salue son ami juif Pierre Goldman qui vient d'être assassiné, dans *Révolution Socialiste* du 30 mars 1980, c'est à Jean-Paul Sartre qu'il consacre sa rubrique. Il signale la parution de livres et présente des auteurs et des lectures qu'il juge incontournables. La réédition de l'un des textes fondateurs de la littérature martiniquaise lui inspire l'article « Tropiques rééditées, R.S du 01/07/78 ». Il nous fait partager ses réflexions sur la rencontre de la littérature et de l'Histoire dans « Alejo Carpentier, historien de lui-même », lors de la réédition de *La*

danse sacrée dans R.S du 21/03 :81. La sortie de L'Homme au sept noms et des poussières de Xavier Orville est l'occasion d'écrire, dans R.S du 04 avril 1981, un article intitulé « Le filet du merveilleux ». L'essai Grandeurs et misères de la Négritude d'Alain-Philippe Blérald et le recueil de poésies Moi, laminaire d'Aimé Césaire sont à l'honneur dans R.S du 13 mars 1982 et du 13 novembre 1982. Il salue, dans Révolution Socialiste du 30 octobre 1982, un des grands auteurs de la Colombie, lors de son élection à Stockholm par un vibrant hommage « Gabriel Garcia Marquez, Prix Nobel ».

Pas un sujet qui n'échappe à sa plume. Il intervient régulièrement dans la presse de son parti, comme dans la presse d'informations de son pays sur les sujets les plus divers : le féminisme ou la liberté de l'information. Comme le rappelle cette réflexion relevée dans Révolution Socialiste du 16 octobre 1982, ces articles lui permettent de participer à l'élaboration d'une pensée critique sur l'art et sur l'engagement militant de l'intellectuel et de l'artiste à la Martinique.

De quoi sommes-nous capables dans les Antilles d'aujourd'hui ? A quel niveau situer notre voix et notre art dans le concert des intelligences mondiales ? A quels engagements devons-nous souscrire pour que soit maintenu et augmenté l'indépendance ontologique et esthétique des projets qu'il nous est possible d'inventer.

Placoly sait aussi zébrer de sa plume, le ciel serein du paysage politique martiniquais dans des pamphlets politiques de haute tenue, quand les droits de l'homme sont bafoués par le maire du Marigot en Martinique (1974) ou quand Léopold Sedar Senghor, président de la République du Sénégal et l'un des parrains de la Négritude, est reçu en 1976 à l'Hôtel de ville de Fort-de-France par le député-maire Aimé Césaire.

Enfin il faut considérer son importante production de vulgarisation de la littérature dans l'émission radio "Un livre - un trésor" diffusée par Radio France Outre-Mer (R.F.O) ou dans l'émission télévisée "Cratères".

### III) UNE NECESSAIRE REEVALUATION

#### 1. AVEZ-VOUS LU VINCENT PLACOLY ?

Quand en 1996, l'«Association pour la commémoration pour le cinquantième anniversaire de Vincent Placoly» décide de rendre hommage à l'écrivain, elle lance l'idée d'un «Concours de Lecture», dans les collèges et les lycées, à propos de l'œuvre, en particulier le roman *Frères Volcans* et le texte dramatique *Dessalines ou la passion de l'indépendance*. Très vite les organisateurs doivent affronter une difficulté d'importance, les enseignants de Français et de Littérature, même s'ils sont d'origine martiniquaise, avouent ne pas connaître l'écrivain et son œuvre.

Comment dès lors expliquer qu'un homme aussi connu dans les milieux intellectuels de la Martinique, mis à l'honneur par les nombreux lieux qui portent son nom, soit aussi peu connu du milieu scolaire auquel il appartenait ? Quelles sont les raisons de cette ignorance ? Les justifications apportées nous contraignent à la réflexion.

Tout d'abord, Le premier reproche fait à l'œuvre de Placoly est son hermétisme. Non seulement, elle ne correspond pas à l'habituelle linéarité des romans réalistes mais elle désoriente par son écriture foisonnante et poétique. A cette critique déjà formulée par Emile Désormeaux, nous pouvons répondre après coup, que l'œuvre « n'a pas été lue comme une façon parmi d'autres de s'enraciner dans le sol linguistique des Antilles ». Car très souvent l'écriture de Placoly tente d'assurer un équilibre entre « le fait littéraire de langue française et la spécificité créole ». L'œuvre n'est elle pas jugée hermétique parce qu'elle consiste à faire une critique indirecte de la société antillaise en posant « la fiction d'un monde parallèle du monde de l'histoire » ? Ce choix d'écriture ne constitue-t-il pas, comme le dit Placoly lui-même, une tentative d'écrire la « logique de l'envers » ? La difficulté ne vient-elle pas des choix de l'écrivain qui veut « ouvrir et exprimer l'espace spécifique à l'écrivain antillais » en tentant « de résoudre le problème toujours posé en filigrane à la littérature antillaise : comment utiliser la langue française pour exprimer une réalité marquée par la

coexistence et l'interpénétration de deux formes de langage, la langue française et la langue créole » ?

Ce sont toutes ces raisons qui font dire à certains que l'œuvre est difficile. Nous ne pouvons nier que le roman *Frères Volcans* est difficile au premier abord. Non seulement parce qu'il aborde un sujet pas toujours bien connu, même par les historiens, mais aussi parce que le sujet qu'il traite et la période historique qu'il couvre sont en eux-mêmes difficiles

Les questions posées par ce roman ne se contentent pas de renvoyer à notre propre existence, elles englobent des questions posées dans le monde sur les réformes de la société, sur l'abolition du salariat, sur « le printemps des peuples », les révolutions de 1848 en Hongrie, en Autriche, en Allemagne et en France.

C'est d'ailleurs Jack Corzani, l'un des meilleurs spécialistes de la littérature antillaise d'expression française qui disait que la écriture de Placolý n'accepte pas « un lectorat médiocre », qu'elle se démarque de « la moindre démagogie, de toute tentation populiste ou exotico-folkloriste », qu'elle défie « la paresse ».

## 2. UNE ŒUVRE MECONNUE

Comment comprendre qu'une telle œuvre soit aussi mal connue et même méconnue ?

La première raison à avancer est qu'elle est peu publiée. A ce jour, seuls les trois romans précités le sont. Dans le domaine dramatique, deux pièces de théâtre ont été éditées : *Don Juan*, *Dessalines ou la passion de l'indépendance* alors que *La vie douloureuse et tragique d'André Alier* n'est disponible que sous la forme d'un synopsis. Quelques essais et nouvelles ont été publiés dans *Une Journée torride* et dans diverses revues : *Europe*, *Présence Africaine*, la revue de l'ASSAUPAMAR ou la revue *Journal of Asian and African Studies* publié à Tokyo.

La seconde est que les éditeurs de Placolý sont très peu connus, à l'exception des Editions Denoël, dirigées à l'époque par Maurice Nadeau. *La vie douloureuse et tragique d'André Alier*, est publié de manière confidentielle par le Groupe Révolution Socialiste ; *Don Juan*, l'est par Hatier-Antilles et *Dessalines ou la passion de l'indépendance* est d'abord édité par Casa de las Americas<sup>1</sup>, avant d'être repris par les éditions L'Autre Mer. *Une Journée torride* et *Frères Volcans* le sont par la Brèche, une petite maison d'édition française.

Une autre raison est l'approche que les éditeurs et les critiques français ont de la littérature antillaise. La réponse du Seuil auquel Placolý avait adressé son manuscrit est édifiante et mérite d'être connue<sup>2</sup>. Nous vous la livrons in extenso.

Monsieur,

Nous avons lu avec intérêt votre manuscrit intitulé *Frères Volcans* : chronique de l'abolition de l'esclavage et

---

<sup>1</sup> Par l'un des paradoxes que connaissent les Antilles d'expression française, les éditions Casas de America qui sont très connues dans les Amériques étaient superbement ignorées par les intellectuels antillais qui ne juraient que par l'édition française.

<sup>2</sup> En lisant le texte « Glossaire ou pas de Pas ? » que l'écrivain adresse aux éditions La Brèche, nous pouvons constater qu'elle vaut aussi pour le manuscrit *Le cimetière des vaincus*.

malheureusement nous ne pouvons le retenir pour publication. Certes, votre idée de livrer le journal tenu par un Blanc, en 1848, dans les Antilles, est originale et séduisante, mais nous ne sommes pas sûrs que vous soyez parvenu à rendre le personnage tout à fait crédible. Il est sympathique, distingué, il ne cache pas ses limites, mais la sécheresse même de son ton, de son entreprise finit par déteindre sur l'ensemble du manuscrit. Il est peut-être dommage d'avoir sacrifié la description des journées de 1848. Certes, il s'agissait là d'un " morceau " d'histoire ô combien difficile à traiter et pour lequel il aurait fallu beaucoup de lyrisme et de brio, mais il n'empêche qu'on aurait aimé avoir son témoignage de ces journées fameuses. Malgré beaucoup de qualités - vous avez remarquablement réussi à vous mettre dans la peau du personnage, c'est indéniable - l'ensemble manque trop de chaleur, de vigueur, presque de violence, sur un sujet particulièrement flamboyant, du moins c'est ce qu'il nous a semblé.

Avec mes regrets, je vous prie ...

Michel Braudeau.

La lecture du courrier de Michel Braudeau, critique littéraire éminent, est riche en informations. Que demande-t-il à l'écrivain martiniquais ? Braudeau ne lui demande pas d'avoir du talent, de proposer une vision de «l'histoire, des mœurs et des besoins en pays dominé», il reproche à son héros sa sécheresse de ton. Cette attitude avait été dénoncée, en son temps » par J. Corzani. D'autant plus que ce dernier voyait en Placolý l'illustration du refus de toute «tentation populiste, ni complaisance exotico-folkloriste » et soutenait son intransigeance éditoriale.

A une époque où, encouragés par l'engouement métropolitain pour les «curiosités » du monde francophone, certains, consciemment ou inconsciemment, courent le risque d'un

retour à l'exotisme et à son ghetto, avec la conséquence habituelle pour le lecteur étranger : un regard amusé où se réfugient d'obscures pulsations racistes et paternalistes...<sup>1</sup>

Mais ce qui est sans doute le plus grave, sans doute, ce sont les invectives populistes qui accompagnent son style et s'interrogent sur l'objet de sa littérature.

Pour *Frères Volcans*, ses choix dérangent et trois grands reproches lui sont faits :

- il n'aurait pas écrit avec l'histoire de l'abolition «une épopée flamboyante de la fondation d'une nation » avec force descriptions de poings levés, de tambours, de torches rougeoyantes et de conques de lambis ;
- il n'a pas écrit l'histoire d'un héros nègre qui se rebelle contre un système ignominieux et conquiert fièrement sa liberté ;
- le narrateur n'est pas un insurgé mais un blanc abolitionniste, démocrate.

Pour certains de ses détracteurs, Placolý ne prend pas part à la création de mythes et de héros martiniquais. Il ne rend pas service à la lutte de libération nationale.

Devant toutes ces critiques, il convient d'aller à la rencontre d'une œuvre et d'un écrivain qui aborde les difficultés de l'écriture avec la conscience «des moyens de son esthétique » et qui choisit une démarche d'enrichissement de la littérature martiniquaise.

---

<sup>1</sup> Jack Corzani, « Placolý » in *Tranchées* Spécial, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, Janvier 1993, p 13.

### 3. LES MULTIPLES FACETTES D'UN KALEIDOSCOPE

A ce jour, la lecture de l'œuvre de Placolý nous laisse une thématique dont l'interrogation profonde doit permettre de pénétrer l'espace du texte, de découvrir sa structure. Il suffit de décider de se laisser entraîner jusqu'au bout de ses arcanes.

A la recherche d'un sens profond de l'œuvre, il s'agit d'en découvrir les images composantes et d'analyser leur dynamique pour y retrouver le souffle et la poésie de l'écriture placolienne. Un travail de décryptage permet de dégager les lignes directrices et les constantes en ce qui concerne les thèmes, les métaphores et le langage.

Les travaux universitaires confirment la curiosité, voire la passion qui accompagnent la lecture de l'œuvre. Sous la direction des professeurs Roger Toumson et Jean-Georges Chali, de nombreux étudiants de l'Université Antilles et de la Guyane ont entamé une profonde réflexion sur l'écriture placolienne, la thématique et l'imaginaire de l'écrivain.

Citons entre autres :

- *La mort dans l'œuvre romanesque de Vincent Placolý*, par Madame Lemare ;

- *La femme dans l'œuvre de Vincent Placolý*, par Madame Lemare ;

- *Temps et Histoire dans l'œuvre romanesque* de Placolý, par Madame Lorne.

D'autres universitaires sont aussi attirés par l'œuvre de Placolý. C'est ainsi que dans le cadre de l'Institut des Etudes Caribéennes de l'Université Pédagogique de Bogota en Colombie, le professeur Rosalia Cortés a étudié, entre autres écrivains antillais, l'œuvre de Vincent Placolý. Elle a, avec ses étudiants, traduit *Frères Volcans* en espagnol (colombien) qu'elle espère publier afin de faire connaître l'écrivain et la période historique de l'abolition de l'esclavage dans les différents pays de l'Amérique hispanophone.

Dans l'image de Dessalines qui adopte la conduite de l'opresseur et lui déroband ses représentations dans ses rapports avec le titre d'empereur ou dans le faste introduit à la cour, nous sommes interpellés par la notion de héros et sur la fonction du dirigeant. Dans le langage et les métaphores employés par le même Dessalines ou par Alier, nous relevons une interrogation implicite sur l'amour de leur pays, sur les hésitations et les certitudes d'un dirigeant politique.

L'énumération des héros placoliens met en relief une philosophie de la verticalité reliée à une psychologie du déraciné. Dessalines, Alier, le Gran Man By-Man en se battant pour le respect et le progrès de l'homme, en risquant le châtiment suprême, en affrontant les tenants de l'ordre établi tentent de donner une leçon de courage, de stoïcisme et de nouvelles valeurs à leurs frères. Ces héros essaient de transformer le monde. Dans le même temps, les personnages de Marcel, Marny, Borrohmée Niger sont des personnages, beaucoup plus complexes, plus perturbés.

La contradiction naît de ce double mouvement : d'un côté, le refus du vécu d'une histoire qui n'est que la force et le pouvoir d'un autre ; de l'autre une absence de perspective historique. L'écrivain se met à explorer la mémoire historique, les traces repérées dans la réalité du quotidien. C'est dans ces conditions que l'Histoire s'installe comme l'élément primordial de l'œuvre.

L'œuvre de Placolyl doit être considérée comme l'exploration d'un monde intérieur tourmenté mis en contact conflictuel permanent avec un univers extérieur difficile et problématique. A la réflexion sur la prise de conscience et la prise en charge de soi correspondent le combat pour la dénonciation de l'inhumain, de l'immonde, la nécessité d'un monde à réinventer.

L'œuvre représente une multitude d'approches de la réalité antillaise. Chacun des genres représentés n'est qu'une possibilité d'écriture. et s'insère dans un projet cohérent qui se conjugue sous plusieurs formes. L'œuvre de Placolyl semble naviguer entre plusieurs lieux d'expression, elle est le moyen de questionner, d'élucider, de cerner, de conforter une identité, même si les éléments constitutifs de cette recherche ne sont pas les mêmes.

Ce sont tous ces éléments qui nous conduisent à rechercher de nouvelles images de l'écrivain : des lectures thématiques et des lectures de l'imaginaire. Nous nous attelons à établir une connexion entre la vie et l'œuvre de l'écrivain.

Nous sommes amenés à dresser, dans un premier temps, une lecture biographique qui nous conduit à examiner la vie de l'auteur et, dans un deuxième temps, à nous intéresser à une critique structurale et symbolique de l'œuvre. Nous nous intéressons à l'homme tout entier. Dans un double mouvement, nous rencontrons l'artiste et sous l'artiste, nous voulons atteindre l'homme et avec l'homme, comprendre l'œuvre.

C'est une volonté qui est présente dans le remarquable travail de recherche de Jacques André, intitulé *Parcours libidinal d'une œuvre : La vie et la mort de Marcel Gontran* où l'auteur nous propose de découvrir des significations insoupçonnées du premier roman de l'écrivain, grâce à la psychanalyse.

Qu'est-ce que psychanalyser ? Au sens strict, c'est se mettre en situation d'entendre le message de l'inconscient dans le langage du sujet parlant. Sentiments, désirs, rêves et fantasmes, événements, discours doivent passer par la parole écrite.

Nous trouvons là au moins une des conditions de l'écriture, puisque celui qui écrit s'oblige, en principe, à ne s'exprimer que par la Parole écrite, quitte à utiliser les blancs comme feintes de la parole ou comme silences du discours. Il revient au psychanalyste de repérer les blancs, les failles d'un discours qui vont le conduire vers la vérité profonde d'un être.

Grâce à une lecture éclairée par la libido, la question du phallus et des pulsions nous conduit à appréhender, grâce aux travaux de J. André, des vérités cachées sur Placolyl. Dans le même temps, l'analyste nous éclaire sur la relation entre un peuple et la question du sexe.

Autant d'aspects qui nous conduisent à vouloir réhabiliter une œuvre qui conjugue le paradoxe de soulever les passions dans des contrées aussi

lointaines que le Japon ou l'Amérique Latine. L'importance de l'écrivain est reconnue depuis longtemps par certains de ses pairs et par la critique spécialisée, mais sa notoriété internationale est lente à se dessiner. Sans doute parce que le monde représenté dans son œuvre ne correspond pas au cliché d'exotisme que certains s'attendent à trouver dans toute littérature du Tiers-Monde. Sans doute parce que l'œuvre est la représentation d'un univers socio-historique difficile, peuplé de remise en question de la décrépitude ou parce qu'elle décrit la recherche perpétuelle des hommes qui ont foi en l'humanité.

Comprendre Placolý peut contribuer à appréhender la littérature dans toute sa plénitude, dans toute sa richesse, aussi bien les théories littéraires dominantes : Négritude et Créolité, mais aussi dans toutes les autres tentatives d'écrire l'homme des Antilles francophones dans sa totalité la plus ouverte.

« D'abord par agacement personnel et parce que j'ai travaillé sur moi-même dans une perspective de la race, je me suis plongé dans les livres. Je me souviens parfaitement des titres après que j'ai lu avec plus d'intérêt que les autres. Il s'agit de deux petits ouvrages dont le contenu heurte et me intrigue : les *États-Unis* et les *Indes* de l'écrivain américain. La première fois que j'ai lu ces deux livres, c'est dans le cadre de la bibliothèque de la Mission, lors de la lecture de la *Chronique de la Négritude*, puis lors de la lecture de la *Chronique de la Négritude*. C'est la nuit du dimanche de David Chubb.

« C'est un élève sérieux et un jeune homme profondément réfléchi, mais ces trois livres le bouleversent dans une manière inimaginable. C'est, dans les moments de plus de réflexion, une réflexion sur la Négritude, la Négritude de l'Inde, la Négritude de l'Inde, le problème de la Négritude, le problème de la Négritude, le problème de la Négritude et l'Inde ».

## **B) UNE AUTHENTIQUE VOCATION D'ECRIVAIN**

### **I) LES ETAPES DE LA FORMATION**

#### **1. LES ANNEES D'ETUDE**

Né le 21 janvier 1946, Vincent PLACOLY grandit dans la Martinique d'après-guerre, au Marin, commune du Sud de la Martinique. Ses parents, Joseph Placolý et Joséphine née Salvin, des instituteurs, militants syndicalistes actifs lui inculquent ses premières valeurs : le goût de la réflexion, le respect des valeurs laïques et le plaisir de lire.

Davantage par agacement universel et parce que j'y trouvais un moyen facile pour m'isoler du reste, je me suis plongé dans les livres. Je me souviens parfaitement des trois livres que j'ai lus avec plus d'intérêt que les autres. Il s'agissait de deux petits ouvrages dont la reliure bordeaux et or m'attirait : les Fleurs du mal et les Mémoires d'outre-tombe Le troisième faisait partie de ceux que mon père avait rangés en haut de la bibliothèque, hors de portée de la curiosité des enfants. Celui-ci, portait une couverture blanche et noire. C'était La Nuit du chasseur de David Crubb.

J'ai été un élève studieux et un jeune homme globalement raisonnable, mais ces trois livres là avaient introduit dans ma manière l'inguérissable virus, celui qui, dans les moments de pur hasard, rend fiévreux le fellagha, l'aventurier inconscient, l'entrepreneur étourdi, le philosophe roublard, l'amoureux caustique et l'écrivain<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> « Vincent n'est plus », *Tranchées Spéciale*, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, janvier 1993.

En 1956, Vincent Placolý arrive au Lycée Schoelcher, après ses classes au Marin et à Sainte-Thérèse, dans la banlieue de Fort-de-France. Brillant élève, abonné aux prix d'excellence, il continue à dévorer les livres. En 1960, en classe de première, il découvre l'ouvrage Les Damnés de la terre de Frantz Fanon. Ce livre est ramené de France par un élève de sa classe. Interdit par les autorités, il circule néanmoins parmi les lycéens et devient rapidement une référence pour tous ceux qui découvrent la contestation politique. Dans le même temps, le jeune Placolý s'intéresse à la littérature antillaise et, plus particulièrement, aux œuvres d'Aimé Césaire et de Léon Gontran Damas.

Juillet 1962, Vincent est reçu au Baccalauréat. C'est l'heure du départ pour les études à Paris. Il est inscrit à Louis Legrand en Khâgne où il rencontre des professeurs qui le marqueront par leur rigueur et la qualité de leur enseignement. Il est le condisciple de Michel Guérin qui deviendra un philosophe connu et reconnu. Il se révèle un khâgneux, puis un normalien, excellent dans tous les genres de la rhétorique et de la philosophie. Après deux années passées en Lettres Supérieures, il obtient une licence et une maîtrise de Lettres Modernes à la Sorbonne.

Titulaire du Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement Secondaire en 1968, admissible à l'Agrégation<sup>1</sup> en 1968, il fait son service militaire dans la coopération comme Volontaire à l'Assistance Technique (V.A.T) avant d'être nommé en 1979 au Centre Régional de Formation des Professeurs d'Enseignement Général. Entre-temps, il est renvoyé en 1971, pour ses idées politiques, son engagement syndical et sa démarche enseignante. Le Sous-Préfet de la Martinique, Monsieur Erignac, grâce à l'ordonnance de 1960<sup>2</sup>, ordonne sa mutation en France hexagonale.

De 1985 à 1987, il enseigne à l'Ecole Normale de la Martinique et à l'Ecole Normale Nationale d'Apprentissage et est chargé de cours à l'Université

---

<sup>1</sup> L'histoire raconte que Hugo était l'écrivain au programme, Placolý ayant préparé « Hugo le politique » s'était vu proposé comme sujet de réflexion « Hugo le mystique ». Ironie de l'histoire !

<sup>2</sup> Cette ordonnance prévoit le déplacement ou le limogeage de tout fonctionnaire dont les idées sont jugées gênantes pour les autorités académiques ou préfectorales.

Antilles et de la Guyane avant d'être nommé professeur de Lettres au Collège Renan à Fort-de-France, où il restera jusqu'à sa mort.

## 2. L'APPRENTISSAGE OU LES PREMIERS ECRITS

Ses premiers écrits, Vincent Placolý les fait dans le journal du Lycée Schoelcher. Ses amis et lui décident de rédiger une revue politico-culturelle intitulée *Pigments*, en hommage à Léon-Gontran Damas, dont l'unique numéro paraît, en 1963,. Aux côtés de poèmes de Damas, d'articles de ses amis Phillipy Pierre, Pago Gilbert, Philippe Pierre-Charles et Jean José Montabord, Vincent Placolý publie un article qui s'interroge sur les relations du Martiniquais avec l'orchestre portoricain « Cortijo y su Combo ». Déjà, apparaissent la critique d'une situation héritée de notre histoire coloniale, ses préoccupations caribéennes et l'ébauche d'un projet de société.

Les quelques écrits dans la presse lycéenne attestent d'un jeune homme curieux des arts (littérature, musique), non dépourvu de talent et d'ambition, mais seul le destin ultérieur de Placolý amène à y lire les premiers balbutiements d'un futur grand écrivain.

Dans les années 60, Vincent Placolý investit l'imaginaire et se révèle dans une douloureuse et progressive lenteur. La première velléité d'écrivain coïncide avec la période comprise entre son séjour en France et le retour au pays natal. Son activité se porte sur deux fronts, celui de la prose et celui du théâtre.

Avec Daniel Maragnès avec qui il partage « la certitude de la littérature et l'amour de l'écriture », il rencontre Jean-Paul Sartre, pour lequel ils ont de l'admiration et qui représentent celui qui peut confirmer ou infirmer leur projet littéraire. Ils présentent au philosophe leur volonté d'essayer de traduire le monde en mots et images.

Un jour, nous sommes allés à la rencontre de Jean-Paul Sartre. Nous lui avons envoyé nos textes et il avait accepté de nous recevoir. Sartre, c'était le plus grand philosophe

vivant, l'auteur de la préface aux « Damnés de la Terre » de Fanon, l'écrivain surtout dans un essai que nous pensions lumineux -« Orphée noir »- avait reconnu la poésie noire.

Sartre nous avait reçus en nous saluant avec une extrême courtoisie avant de discuter de nos textes. Cette rencontre ne modifiait pas l'essentiel mais assurait nos choix.

Dans certaines sociétés ont lieu des cérémonies d'initiation qui conduisent les jeunes gens à abandonner l'adolescence. Ces cérémonies, sociales, ont un poids collectif. Elles sont tissées dans la mémoire du groupe qui se répète et se perpétue. Dans nos traditions intellectuelles, rien de semblable. Chacun porte son baluchon comme il peut. Dans la rencontre avec Sartre, peut-être avons-nous trouvé ce qu'une telle tradition initiatique pouvait avoir de libérateur. Nous nous instruisions de la vertu de la tolérance et de l'écoute. Sartre nous parlait de nos textes sans cette complaisance coupable qui flatte la jeunesse en lui faisant croire au génie quand ce qui importe est la solitude nécessaire et humble du travail.<sup>1</sup>

Dès lors, Placolý va s'installer en écriture en publiant, en 1971 La Vie et la mort de Marcel Gonstran, aux Editions Denoël, Lettres Nouvelles, maison dirigée par Maurice Nadeau. En 1973, paraît son deuxième roman, L'eau-de-mort quildive, aux mêmes éditions.

La première réaction à la parution de La vie et la mort de Marcel Gonstran est celle d'Aimé Césaire. L'auteur lui avait adressé un exemplaire du roman et en plus des félicitations d'usage, le chantre de la Négritude lui avait répondu : « Placolý, l'Universel, pensez à l'Universel ! ». Faut-il y voir la raison de la grande admiration que Placolý portait au poète qu'il appelait le « Maître » ?

---

<sup>1</sup>Danie Maragnès, «une rencontre», Tranchées spécial, Publication du Groupe Révolution Socialiste, janvier 1993, p 10.

Cette réflexion avait le mérite de rappeler au jeune écrivain qu'était Placolý la célèbre mise en garde contenue dans la lettre à Maurice Thorez :

Il y a deux manières de se perdre : par ségrégation murée dans le particulier ou par dilution de l'universel.

En tenant ces propos à Placolý, Césaire lui rappelait que le combat pour le ré-enracinement ne se conçoit pas dans le repli sur soi, ni dans la sécession avec le monde, mais bien dans la conquête d'une fraternité nouvelle toujours plus large.

Il n'est pas exagéré aujourd'hui de considérer les débats autour des deux premiers romans de Placolý comme emblématiques des malentendus de l'époque. Malgré la distribution mal organisée et le lectorat peu important aux Antilles, un débat important s'engagea dans les rangs des intellectuels par le biais de la presse martiniquaise et hexagonale.

Pendant que la critique française, à la suite de Maurice Nadeau, le présente comme une voie nouvelle pour l'écriture antillaise, le critique littéraire français Cournot déclare en Septembre 1973, dans *Le Nouvel Observateur*, que l'œuvre de Placolý comporte trop de références à Saint-John Perse et parle d'une « obsession mal assimilée ».

Pendant de nombreuses années, Placolý va se « promener » dans les différents genres de la littérature. Son œuvre va être la représentation d'un effort perpétuel dans l'acquisition d'une langue et d'une écriture personnelles mais aussi structurellement dans le renouvellement des formes.

On s'aperçoit que l'œuvre de Placolý s'inspire de trois sujets : la misère physique et morale de nombreux de ses compatriotes, l'histoire mouvementée d'un monde dans sa géographie et dans son histoire et la description d'une civilisation en construction.

Malgré ces atouts, malgré l'honorable succès qu'il connaît, Placolý prend le parti énigmatique de se mettre à l'écart, pour quelque temps, du monde littéraire et de se consacrer à l'enseignement et au militantisme. Le public averti

se rend compte, très vite, qu'il n'a pas pour autant abandonné la littérature.

### 3. LES ECRITS DE LA MATURITE

En 1983, avec la sortie de *Frères Volcans*, de *Dessalines et la passion de l'indépendance* et *Don Juan*, nous avons la conviction qu'il a enfin trouvé une manière et une matière à la mesure de son ambition. A la lumière de cette seconde carrière littéraire infiniment plus brillante, nous pouvons croire que Placolý n'avait pas encore trouvé sa voie. Il est tout aussi vrai qu'il la cherchait sur un itinéraire particulièrement épineux et difficile.

Pendant des années, Placolý n'a évidemment pas cessé de lire et plus particulièrement les œuvres des écrivains d'Amérique. Il va mettre en littérature son expérience directe et variée de l'impitoyable nécessité économique, mais aussi le souvenir de périodes troubles ou euphoriques de nos sociétés et de notre Histoire.

Dans le même temps, Placolý se reconnaît et reste fidèle aux engagements des écrivains et artistes noirs de 1956 et réaffirme la solidarité des cultures caribéenne et sud-américaine. Plus que jamais, il tente d'approfondir les relations entre les littératures des Caraïbes et des Amériques.

Il existe pourtant, proche de nous, pour ne pas dire semblable à nous, une littérature qui n'a jamais cessé d'accorder l'exigence esthétique à la réalité sociale : c'est la littérature latino-américaine. Je pense non seulement aux grands que la France a fini par admettre, mais aussi aux jeunes tendances : Revueltas, Galeano. Je pense aussi au cinéma latino-américain. Pourquoi ces formes esthétiques fécondes et nourrissantes pour nous ne sont-elles pas plus connues des « élites » antillaises ? Parce qu'ou bien elles ne se sont pas encore déprises du mirage de l'Occident, ou bien elles sont trop facilement séduites par un nationalisme à peu de frais....Je suis un peu inquiet parce que tous ces jeunes talents me semblent soit facilement récupérables, soit très peu

soucieux de la liaison nécessaire entre leur art et les exigences politiques du moment. Et surtout, ils me semblent manquer de confiance envers leurs propres projets artistiques. Je m'explique : tout se passe comme si l'élaboration artistique n'avait pas encore gagné son droit de cité dans notre société ; comme si l'écriture était condamnable parce qu'elle trahirait un oral originel et plus authentique. Peut-être que le cinéma nous sortira de cette impasse. Nous sommes au seuil d'un art nouveau, c'est certain. Seulement, cet art ne pourra pas prendre forme en dehors d'une révolution qui extirperait, une fois pour toutes, les racines du vieux monde colonial. (A.I, 146)

Commence pour Placolý une période d'intense production tant dans le domaine de la prose, que dans le domaine théâtral. Nous pouvons dire qu'il a réussi à cerner son propos et la manière de le dire. Le recueil de nouvelles et d'essais, *Une Journée torride*, qu'il produit en 1991 et pour lequel il reçoit le Prix Frantz Fanon, est la preuve évidente de la maîtrise d'une écriture flamboyante et originale.

Il avait fallu à Vincent Placolý pour poser avec « Frères Volcans » et par rapport à ses premiers livres, le moment, pour lui nécessaire, de la négation. Dix ans avec ce que l'on peut deviner d'avancées et de reculs, de certitudes et de doutes, d'interrogations et d'espairs. Il lui faudra sept pour tenter, avec les nouvelles d'« Une Journée torride » le premier effort d'une synthèse dialectique. Après le flash-back de « Frères Volcans » il retourne au temps actuel de son peuple d'élection, avec une vision plus nette, une écriture davantage épurée mais qui renoue, jusqu'à un point très contrôlé, avec la première écriture poétique<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Roland Suvelor, « Vincent Placolý ou le parcours inachevé », Tranchées Spécial, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, janvier 1993.

En 1985, il est nommé membre du jury du prix Casa de las Americas par les organisateurs cubains et il le restera jusqu'à sa mort.

## II) LES INFLUENCES SUBIES

*L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements*

*Sartre*

Certains considèrent qu'un écrivain ne s'exprime qu'à l'intérieur d'une tradition. Mais, dans un mouvement contradictoire, l'originalité d'un écrivain se dessine et s'affirme à travers son savoir et sa volonté de se libérer de la tradition pour instaurer ses propres voix (voies). A l'intérieur d'un champ historique et culturel donné, l'écrivain est, en premier lieu, appelé à perpétuer la tradition, mais aussi à la recréer. Cette recréation prend d'autant plus d'importance pour les romanciers d'expression française quand le champ linguistique est aussi problématique qu'il l'est, dans les anciennes colonies. Fondamentalement, l'écrivain s'exprime à partir d'une expérience traditionnelle mais les racines de l'écriture ne se situent pas seulement dans son espace natal, son adolescence. D'échos en échos, de dialogues en dialogues, cette tradition s'exprime dans son histoire familiale, littéraire et politique. C'est dans celle-ci qu'il doit pouvoir, à l'intérieur d'un champ linguistique donné, recréer une tradition pour instaurer sa propre originalité.

Après analyse, nous pouvons retenir trois influences qui auraient marqué Placolý : une influence littéraire martiniquaise, une influence française, une influence américaine. Il nous reste à affiner l'analyse de ces influences.

## 1. LE ROMANCIER

A entendre Placolý, trois livres sont à l'origine de sa curiosité littéraire. Il s'agit de *Les Fleurs du mal* de Beaudelaire, *Les Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand et de *La Nuit du chasseur* de David Crubb. Il s'est intéressé à eux autant par leur qualité propre que par le goût d'interdit qu'ils représentaient, son père ayant placé le troisième volume sur le « haut de la bibliothèque, hors de la curiosité des enfants ».

C'est essentiellement à un poète que Placolý doit sa vocation. A l'époque de l'adolescence, une grande figure illumine le champ littéraire des Antilles françaises à travers une philosophie novatrice : la Négritude. Figure emblématique, Césaire est non seulement une des grandes consciences du siècle, mais il marque, de manière indélébile, les esprits. Les témoignages font encore état de l'influence qu'il exerça sur les élèves du Lycée Schoelcher des années quarante, à cause de la qualité de son enseignement, mais aussi de son anticonformisme. Toujours habillé d'un complet vert foncé, alors que l'usage est au sombre, il réussit à intéresser les jeunes et à redonner vie à tout l'établissement. Glissant, Fanon, Melon-Degras, Desportes sont ses élèves. Il leur apprend la liberté et l'indispensable résistance à l'injustice. Pour préciser cette liberté, il rédige avec d'autres intellectuels, la revue *Tropiques*, qui doit initier la découverte du moi martiniquais, étape indispensable à la conquête de la vraie liberté.

Pour la première fois, dans notre existence, nous voyons un professeur de lycée, donc apparemment un homme digne, dire brutalement à la société antillaise qu'il est beau et bon d'être nègre. Pour sûr, c'était un scandale. On a même raconté à cette époque qu'il était un peu fou. Quoi de plus grotesque, en effet, qu'un homme instruit, un diplômé, ayant donc compris pas mal de choses entre autres, ce que tout le monde pensait, que c'était un malheur d'être nègre. Et clamant que sa peau était belle et que le grand trou noir est

source de vérité<sup>1</sup>.

Quand Césaire quitte le professorat, en 1946, pour se lancer dans la politique, il laisse un grand vide au lycée. Dix ans plus tard, Placolý arrive au lycée, la réputation du poète reste intacte et son influence reste tenace. Avec ses amis, ils prennent plaisir à recopier des pages entières du *Cahier du retour au pays natal*, à les apprendre et à les réciter par cœur, séduits par la parole du poète : « bouche des malheurs qui n'ont point de bouche », voix de la liberté « de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir ».

Le message séduit toute la génération de Placolý comme elle l'a fait pour les générations précédentes. La Négritude est, pour eux, « recherche de notre identité, affirmation de notre droit à la différence, sommation faite à tous d'une reconnaissance de ce droit et du respect de notre personnalité communautaire ». Pour la première fois, et ceci sur le territoire de la Martinique, quelqu'un propose au peuple noir de refuser l'aliénation de lui-même, la servitude et le mépris des autres et de s'affirmer sur la scène de l'Histoire. Comme le note Roger Toumson, Césaire par ses écrits et ses prises de position « contribue à l'éveil d'une collectivité, à l'émergence d'une revendication identitaire, culturelle et raciale, élargie à l'ensemble des communautés négro-africaines, du continent noir proprement dit et aux diasporas afro-américaines des Antilles, des Etats-Unis et d'Amérique Latine ».

« Aimé Césaire a un impact des plus profonds sur le vingtième siècle. Son œuvre, vaste interrogation sur le problème de l'identité de l'homme et plus spécialement de celle de l'homme noir est à la base d'une prise de conscience de la négritude. Au cours des dernières cinquante années cette œuvre a contribué à un profond changement de mentalité »<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Frantz Fanon, cité par Marcel Manville, *L'actualité de Frantz Fanon*, Filo Day, Paris, Editions Kharthala, p 14.

<sup>2</sup> Wolfgang Leiner, Editorial, *Aimé Césaire, du Singulier à l'Universel*, *Œuvres critiques*, XIX, 2, Allemagne, Editions GNV Gunter Narr Verlag Tübingen, 1994.

Certains de ces discours sont célèbres, en particulier cette joute oratoire du 15 Mars 1948, rapportée par le Journal Officiel de la République Française autour de la commémoration du centenaire de Mai 1848. Cet affrontement verbal, avec des députés de l'Assemblée Française, dénote une verve hors du commun, une pugnacité sans faille mais aussi une intelligence et une valeur humaine peu communes.

- *Marcel Poimboeuf* : Que seriez-vous sans la France ?

- *Aimé Césaire* : Un homme à qui on n'aurait pas essayé de prendre sa liberté.

- *Paul Theetten* : C'est ridicule !

- *Paul Caron* : Vous êtes un insulteur de la patrie. (A droite).  
Quelle ingratitude !

- *Maurice Bayrou* : Vous avez été bien heureux qu'on vous apprenne à lire !

- *Aimé Césaire* : Ce n'est pas vous, monsieur Bayrou, qui m'avez appris à lire ! Si j'ai appris à lire, c'est grâce aux sacrifices de milliers de martiniquais qui ont saigné leurs veines pour que leurs fils aient de l'instruction et pour qu'ils puissent les défendre un jour (Applaudissements à l'extrême gauche.)

Placol, comme beaucoup de jeunes de sa génération, est passionné par la cohérence du projet poétique de Césaire. Ils sont séduits par schéma dramatique montrant la destruction d'un monde ancien et l'avènement d'un monde nouveau à partir d'images symboles du soleil, du volcan et du bestiaire antillais. Dans le même temps, le Rebelle, personnage de théâtre, captive les jeunes Antillais par sa résistance aux figures de l'oppression, par son amour de la liberté, mais aussi par son indiscutable solitude.

D'autres écrivains ont une importance certaine dans la démarche placolienne. L'essai « Révolution française, révolutions américaines » nous

rappelle l'influence d'Alejo Carpentier, né en 1904 et mort en 1980, sur Placolý. L'influence du romancier et théoricien cubain du réalisme merveilleux décrit comme « le reflet et l'interprétation des éléments, politiques, sociaux, historiques et rationnels de la réalité » sur la pensée placolienne est indéniable.

Le réel merveilleux naît, de manière évidente, d'une altération inattendue de la réalité, d'une révélation privilégiée de la réalité, d'une illumination inhabituelle, ou singulièrement favorable des richesses insoupçonnées de la réalité, d'une implication de l'échelle et des catégories de la réalité, perçues avec une intensité particulière en raison d'une exaltation de l'esprit qui le conduit à un état libre<sup>1</sup>.

Le merveilleux se perçoit dans un matériau extérieur naturel inchangé, il se présente sous des traits typiquement baroques. La luxuriance du texte qui abonde en hyperboles, métaphores, adjectifs qualifiants vise à transcrire la luxuriance du réel tropical. Jacques-Stephen Alexis dans un essai, désormais célèbre « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », écrit en 1956, précise que le réalisme merveilleux doit s'affirmer dans l'illustration du patrimoine culturel, la solidarité aux luttes de classe, la préfiguration optimiste et lyrique de son pays.

De plus, Alejo Carpentier dans *La harpe et l'ombre* s'attache à faire le procès de la colonisation à travers son symbole, Christophe Colomb. Il engage une réflexion sur une possible béatification du « découvreur » paré de toutes les noirceurs en l'opposant à la figure de Bolívar le Libérateur. La fourberie, l'avidité et la luxure de Colomb vont faire contraste avec la droiture d'un homme qui se confond avec le combat qu'il a mené pour l'émancipation des colonies américaines d'Espagne et dont le rôle historique a fait un véritable mythe.

Et il a rappelé comment, des fois, il s'est retrouvé en Carpentier. «Il décrit une rue, par exemple une rue de l'ancienne capitale de Saint-Domingue : une boucherie, un coiffeur. Et ça, ce sont les Antilles, ce sont les Amériques telles que je les conçois. Ce que Carpentier a reconstitué c'est

---

<sup>1</sup> Alejo Carpentier, *Le royaume de ce monde*, Prologue, Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1954.

le monde des Amériques, et c'était ce que je cherchais. Ce qu'il a reconstruit c'est la vie des Amériques ; alors ça m'a servi d'introduction à l'américanité ».

Et sur sa parenté intellectuelle avec l'écrivain cubain: « Je trouve qu'il doit y avoir des ressemblances, car Carpentier est un déraciné, un peu comme nous. Donc, peut-être, il a une vision moins régionaliste des choses que d'autres écrivains de l'Amérique latine qui sont plus enracinés. Son père avait été breton, sa mère russe, il vit à Cuba ... <sup>1</sup>.

Une autre grande figure littéraire et politique de la fin du XIXème siècle, le Cubain José Martí, occupe une place éminente dans la réflexion placolienne. Né en 1853, mort en combattant les Espagnols en 1895, Martí consacre sa vie à la cause de l'indépendance nationale; il est l'un des premiers à dénoncer la menace de l'hégémonie des Etats-Unis, du "Nord convulsif et brutal" et il prônera l'idéal d'une Amérique hispanique faisant entendre sa voix propre. Il est l'une des figures historiques les plus riches et les plus profondes de l'Amérique latine. Sa personnalité est à replacer dans la même lignée que Bolívar et San Martin, Hidalgo et Morelos, Sucre et Toussaint Louverture, pères de l'indépendance de leurs peuples et combattants de la lutte anti-colonialiste. Son œuvre littéraire en fait un précurseur immédiat du "modernisme". Il nous laisse un roman, *Amitié funeste*, et plusieurs recueils de vers, dont *Ismaelillo Vers simples* et des œuvres posthumes *Vers libres* et *Fleurs de l'exil*. Sa poésie esthétisante, jouant sur les rimes et les rythmes, en prônant l'aspiration cosmopolite à l'universel et l'affirmation d'un patriotisme latino-américain est totalement novatrice. Son œuvre et son combat sont des références constantes pour Placolý. La personnalité de Martí séduit d'autant plus l'écrivain martiniquais qu'elle répond à une des questions que se pose le militant Placolý : comment concilier militantisme politique et création littéraire ? Chez le

---

<sup>1</sup> Rosalia Cortés, « Vincent Placolý, in mémoires » in *Cinquantenaire Vincent Placolý*, Publication de l'Association Vincent Placolý, Fort-de-France novembre 1998.

Cubain, l'exigent devoir révolutionnaire n'a jamais gêné le travail spécifique de l'écriture.

Pour être juste, il convient de citer les noms de Gabriel Garcia Marquez dont la saga de Macondo a marqué les esprits et celui de Placolý en particulier. Il est important de ne pas oublier Carlos Fuentes et de Octavio Paz, dont les réflexions sur le caractère américain de notre culture rejoignent les préoccupations de Placolý.

## 2. LE DRAMATURGE

A l'origine de la passion de Placolý pour la mise en scène et l'écriture théâtrales, nous retrouvons son professeur d'Esthétique Théâtrale, Bernard Dort. Cet homme de théâtre est l'un de ceux qui connaît le plus Brecht pour avoir mené de nombreux travaux sur son œuvre. Il a notamment continué la réflexion brechtienne en l'élargissant. Ce sont ses préceptes, que Placolý tente de mettre en œuvre, quand il rédige ses pièces et ses interventions sur le théâtre.

Il n'y a pas un monde clos, celui de la scène (qu'elle exprime l'auteur, l'acteur ou le metteur en scène) qui détiendrait une vérité à laquelle la salle doit s'abandonner en s'oubliant elle-même. Il y a collaboration entre la scène et la salle par le truchement d'un spectacle qui tire sa vérité non d'une certaine idée du théâtre ou d'un désir de communion culminant dans un seul acte d'amour, mais d'une expérience commune aux producteurs et aux consommateurs de théâtre : l'expérience de leur société<sup>1</sup>.

Placolý, au contact de Dort, apprend à connaître la pensée de Brecht, celui qui déclare que le théâtre doit être un théâtre d'idées, un lieu de confrontation. Dès le départ, le Martiniquais est convaincu de la justesse des propos du dramaturge allemand. L'écrivain admet que le théâtre ne peut être un

---

<sup>1</sup> Bernard Dort, *Théâtres*, Paris, Editions du Seuil, Coll Points-Essais, p 16

double de la réalité et que celle-ci ne peut faire irruption sur scène pour émouvoir qu'à condition de devenir insolite. Le quotidien devient théâtral quand il devient inouï pour le spectateur.

Ce que nous crûmes alors trouver dans l'enseignement de Brecht, c'est une nouvelle possibilité de parler, d'écrire sur le théâtre. Car l'œuvre théâtrale telle que la conçoit Brecht n'est pas complète sans la parole du spectateur : elle appelle celle-ci.<sup>1</sup>

Comme Brecht, Placolý décide d'inscrire sa dramaturgie dans un processus historique : il rappelle que le théâtre n'est pas le discours historique, mais qu'il en est qu'un constituant. Le théâtre placolien propose des rectifications au lieu de solutions.

### 3. L'IDEOLOGUE

Les années passées au Lycée Schoelcher sont des années fertiles en débats, les échanges sont passionnés et fructueux entre les lycéens. Nous sommes en pleine période de décolonisation et d'accession à l'indépendance des anciennes colonies d'Afrique, d'Asie des Caraïbes, et d'Amérique Latine, jusqu'alors assujetties aux puissances coloniales européennes. Placolý y rencontre la philosophie et l'idéologie grâce à son professeur de philosophie. René Ménéil a été étudiant à Paris dans les années vingt, après la première guerre mondiale. Il y a étudié la psychanalyse, a participé aux travaux du surréalisme et a approfondi le marxisme. De retour à la Martinique, il rencontre Aimé Césaire<sup>2</sup>, tous deux décident de fonder la revue Tropiques dans laquelle ils se démarquent de la littérature assimilationniste en vogue à l'époque et fustigent la société bourgeoise et la société coloniale. Philosophe, Ménéil est aussi le théoricien du Parti Communiste Martiniquais. Il participe activement à la rédaction de la revue Action dans laquelle il incite au débat sur la pratique sociale militante, sur l'art d'écrire. Il y développe ses réflexions sur

<sup>1</sup> Bernard Dort, *Théâtres*, Paris, Editions du Seuil, Coll Points-Essais, p 16

<sup>2</sup> Césaire va quitter le Parti Communiste Français, en 1956, après les événements de Hongrie. Ménéil va prendre de la distance avec lui, quelques années plus tard, sur la question de la Négritude.

l'engagement de l'intellectuel et de l'artiste, contre l'assimilation et la culture coloniale. Ce professeur de philosophie qui aime la littérature essaye de donner à ses élèves à un esprit critique sur la politique et sur l'écriture. Il déclare à propos de Placolý qu'il appartenait à «un groupe que portaient l'allégresse du savoir et l'assurance de bâtir la vie et le pays ».

C'est une fois ses études secondaires achevées que nous avons eu d'interminables et maniaques discussions sur les formes, les structures, les styles du roman. Le roman qui, selon nous, était dans la destinée de la Martinique et en première urgence... Comme il était impossible d'avoir, tout de suite, les solutions sous la main (et pour cause, puisque c'est l'écriture qui devait les apporter et non l'éloquence oiseuse) une esthétique du refus aura été une de nos convictions premières<sup>2</sup>.

Placolý rencontre les écrits de Frantz Fanon grâce à Jean-José Montabard. Ce dernier avait acheté Les Damnés de la Terre à Paris d'où il revenait de se faire soigner. Ce livre avait attiré l'attention de Placolý sur les difficultés de vie des autres pays du Tiers Monde et lui avait révélé les ferments et les espoirs qui soutiennent la vie quotidienne de ces «damnés de la terre ». Comme dans la communauté noire des Etats-Unis où elle est abondamment lue et critiquée, l'œuvre du psychiatre antillais va exercer une grande influence et une réelle séduction sur beaucoup d'intellectuels antillais et beaucoup de jeunes de la génération de Placolý. Le discours de Fanon ne se contente pas de s'interroger sur la violence de la décolonisation, mais il engage aussi une réflexion dans L'An V de la révolution algérienne contre la «malédiction de l'indépendance », contre les «dérapages » constatés dans les pays nouvellement indépendants. Dans les premières pages des Damnés de la Terre, Fanon déclare l'impérieuse nécessité, pour les militants tiers-mondistes, de rechercher d'un équilibre entre l'activité spontanée des masses et la

---

<sup>2</sup> René Ménéil, « Adieu Frères Volcans », Tranchées Spécial, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, Janvier 1993.

direction consciente de son combat. Fanon s'affirme en véritable penseur de la libération nationale et sociale.

Fanon est aussi l'un de ceux qui regarde l'avenir avec optimisme et cherche dans le combat quotidien pour l'humanité une raison d'espérer pour les colonisés, algériens ou antillais.

Je ne veux pas chanter le passé aux dépens de mon présent et de mon avenir. Je ne veux qu'une chose : que cesse à jamais l'asservissement de l'homme par l'homme, c'est-à-dire de moi par un autre. Qu'il me soit permis de découvrir et de vouloir l'homme où qu'il se trouve<sup>1</sup> !

Le jeune Placolý se reconnaît dans la pensée fanonienne dont il s'inspirera souvent, au cours de sa vie. La génération contemporaine de Placolý bénéficie de l'apport de la génération des Césaire, Damas, Ménélik, Fanon qui a poussé la recherche de la drama jusqu'à la catharsis. Cette recherche est allée de la dimension traumatique du passé à la tentative de son dépassement.

Une grande figure intellectuelle française, Jean-Paul Sartre, l'influence aussi. La question demeure, encore aujourd'hui, insistante, incontournable : qu'est-ce qui, dans l'œuvre sartrienne, a pu susciter un tel engouement ? A quoi tient que cette pensée ait pu inspirer avec tant de passion le jeune martiniquais, étudiant à Paris, comme elle l'a fait pour tant d'autres jeunes du Tiers Monde ? Quelle est l'image du philosophe auprès des jeunes et en particulier de Placolý ? Que représente Sartre pour les masses laborieuses françaises et pour les militants tiers-mondistes ? C'est en s'intéressant à la vie, l'œuvre et l'action de Sartre que nous pourrions trouver une réponse. Laissons la parole à Rachid Sabbaghi, un écrivain et journaliste qui s'est particulièrement intéressé à l'œuvre de Sartre.

Envergure et extrême variété de l'œuvre littéraire tout d'abord : Sartre a couvert, excepté la poésie, tout le champ de la littérature : romans, nouvelles, théâtre, critique littéraire,

biographie et autobiographie, critique d'art, essai. Pour plusieurs générations d'écrivains, aussi bien d'Occident que du tiers monde, il a été dans tous ces domaines, un maître et un modèle...

Renouveau original, ensuite, d'une philosophie française qui n'en finissait pas de ressasser son divorce avec la «vie». Sartre, aux dires du philosophe Gilles Deleuze, a sorti la philosophie de sa poussiéreuse retraite et l'a exposé aux tempêtes de l'époque, avec la politique, le bouleversement des arts, le tiers monde, le cinéma, la révolution.

Souci éthique intraitable, enfin : Sartre a été, parmi les philosophes contemporains, celui qui a donné une de ses expressions les plus nobles à la présence et au rôle des intellectuels dans la cité. [...] C'est bien cette tenue opiniâtre et indéfectible à la question de l'éthique de l'activité intellectuelle, reliée à une foudroyante passion de la liberté et servie par un véritable génie littéraire, qui vaudra à Sartre sa place de «maître de vérité» dans la mémoire des générations futures<sup>1</sup>.

Dans son activité littéraire, Sartre développe, à travers son ouvrage *L'Être et le Néant*, une philosophie moderne de la conscience qui incite l'homme à donner sens à son existence. En renonçant au désir d'être, l'homme renonce à assumer son existence. Le philosophe exhorte l'homme à s'inventer, à se réaliser, à réaliser sa liberté, à se réaliser en tant que liberté. Pour-soi, conscience, transcendance, il ne peut coïncider avec lui-même. L'être sartrien est l'être qui est ce qu'il n'est pas et n'est pas ce qu'il est. Il n'est rien d'autre que son projet, acte de se jeter en avant de soi vers l'avenir. C'est ce message de Sartre qui attire Placol.

---

<sup>1</sup> Rachid Sabbaghi, « Sartre », in *Courrier de l'Unesco* n° 9209, Publication de l'Unesco, Paris, Septembre 1992, p 31

Entre cette philosophie de la conscience et l'engagement ultérieur de Sartre dans les grandes luttes politiques de son temps, l'écart est extrême. Avec, cependant, un élément de continuité fondamentale - le souci de la liberté du sujet humain, qui a fait de cette philosophie un point de ralliement mondial. Comment expliquer son audience ? Certes, l'œuvre romanesque et théâtrale de Sartre a contribué à rendre accessible sa philosophie à des non-philosophes. Mais cette audience s'explique aussi par la situation du monde d'alors, à peine sorti de la barbarie fasciste, encore empêtré dans la contradiction coloniale, et s'acheminant vers une guerre froide qui s'annonçait terrible.

Une philosophie tragique de la liberté ne pouvait, dans une telle conjoncture, que rencontrer l'aspiration à un salut qui apparaissait fragile et obscur. Au centre de la pensée, Sartre place la liberté absolue du sujet. A cette liberté il donne pour cadre les limites de la conscience individuelle, avec ses entraves. La nature de la conscience serait par nature double : formée à la fois par ce que Sartre appelle sa « facticité », son épaisseur d'être, et par la négation de celle-ci ou « transcendance ».

Le rapport à autrui est cependant une dimension constitutive de cette conscience, car la négation de la conscience de l'existence d'autres consciences. Si Sartre affirme, dans le sillage de la phénoménologie allemande, que le monde est présent dans la conscience, il affirme encore plus fortement, tout au long de son œuvre, que l'autre est présent dans la conscience.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Rachid Sabbaghi, « Sartre », in *Courrier de l'Unesco*, Publication de l'Unesco, Paris, Septembre 1992, p 32

Mais ce qui caractérise le plus Sartre, c'est son engagement anticolonialiste. En publiant *Les séquestrés d'Altona*, il dénonce, non seulement le racisme, mais aussi la torture et la guerre d'Algérie en mobilisant toutes les ressources d'un style polémique.

C'est en intellectuel autant qu'en militant, que le philosophe et écrivain célèbre, qu'il est devenu défend les peuples du tiers monde en lutte pour leur émancipation. Cette exigence éthique, sur laquelle Sartre n'a jamais cédé, a débordé la France et servi de modèle exemplaire à d'autres écrivains du monde. Ses deux terrains de prédilection sont alors la guerre d'Algérie et l'émancipation de l'«homme noir» écrasé par des siècles d'esclavagisme et de domination.

[...]Il soutient le droit du peuple algérien à l'indépendance et la nécessité, pour les hommes libres, d'adhérer à cette cause sous peine de voir s'effondrer toute assise éthique de la liberté, voire tout humanisme.

Pour sensibiliser au fait colonial les peuples européens, il emploie un outil de réflexion théorique et d'information concrète : la revue «Les Temps modernes» qu'il a fondée en 1945 avec le philosophe Maurice Merleau-Ponty. Dès 1952, dans un entretien accordé à un journal algérien, Sartre défend le droit du peuple de ce pays à lutter pour sa liberté, par le moyen des armes s'il le faut. Quelques années plus tard, il soumettra à une critique radicale le maintien de la présence française dans le pays et l'idée d'assimilation.<sup>1</sup>

Ces prises de position ne peuvent laisser indifférent le jeune étudiant tiers-mondiste marqué par le marxisme qui déclare publiquement sa solidarité avec les peuples en lutte pour leur émancipation. D'autant plus qu'à travers

---

<sup>1</sup> Rachid Sabbaghi, « Sartre », in *Courrier de l'Unesco*, Publication de l'Unesco, Paris, Septembre 1992, p 33

Critique de la raison dialectique, Sartre engage un dialogue avec le marxisme en critiquant la dialectique mécaniste et dogmatique.

Ce faisant, Sartre incarna, sans concession, une image éthiquement très forte d'intellectuel français et européen : celle d'un homme qui ne s'abrite pas dans l'indifférence ou l'intérêt bien compris, qui ne s'accommode ni du mépris, ni de la torture, ni des crimes de guerre, mais maintient haut certaines valeurs. Ce fut le cas, après l'indépendance de l'Algérie, de son engagement pour la guerre du Vietnam, dans le tribunal Russell et pour la lutte contre toutes les dictatures ainsi qu'en faveur du mouvement contestataire de la jeunesse qui déboucha, en France, sur les événements de mai 1968<sup>1</sup>.

Il faut relire le récit de Daniel Maragnès relatant leur première rencontre, Placolý et lui, avec Sartre, pour comprendre l'admiration et le respect qu'ils lui vouaient. Ces jeunes écrivains en herbe avaient rencontré une oreille attentive leur permettant de répondre aux nombreuses questions qu'ils se posaient sur le militantisme et sur la création littéraire.

---

<sup>1</sup> Rachid Sabbaghi, « Sartre », in *Courrier de l'Unesco*, Publication de l'Unesco, Paris, Septembre 1992, p 33

### III) UNE ŒUVRE INACHEVÉE

. Au début de Janvier 1992, une longue maladie met un terme à la vie de Vincent Placolý. Le Martiniquais Roland Suvélor affirme, dans un article en hommage à l'écrivain, que son parcours est inachevé. Nous pouvons ajouter que l'œuvre est elle-même est inachevée et qu'elle reste définitivement en chantier. Elle s'interrompt au moment où elle s'affirme dans toute sa poésie, dans toute sa force.

#### 1. LES TEXTES INACHEVÉS

L'œuvre de Placolý est inachevée parce que de nombreux textes, dont il avait commencé la rédaction ou la traduction sont incomplets ou difficilement utilisables.

A la demande d'Aimé Césaire, Placolý dirige le comité de réflexion sur «la commémoration du cinq centenaire de la rencontre de l'Europe et des Amériques ». Plutôt que de tomber dans une vaine querelle sur l'utilité d'une commémoration, l'écrivain choisit de réfléchir sur les Amériques, leur apport au monde et l'impact de leur histoire sur les consciences. Il décide d'écrire une contribution sur l'année 1492 et sur l'un des personnages incontournables des Amériques, Simon Bolívar. L'essai intitulé «Simon Bolívar le romantique » lui permet de mettre en valeur un homme politique «novateur, passionné, [ayant payé] de sa personne. Ce texte que ses camarades du Groupe Révolution Socialiste ont décidé de publier, après sa mort, est malheureusement incomplet.

Dans le même temps, il assurait la traduction d'un essai de Germain Arciniegas intitulé «Amérique en Europa ». Cette traduction qui lui tenait à cœur devait nous permettre d'apprécier l'apport de l'Europe à la littérature et à la politique des pays américains. Ce texte intéressait, au plus haut point Placolý car l'auteur colombien partageait une des préoccupations littéraires de l'écrivain martiniquais. Cette orientation se retrouve dans l'essai de Placolý intitulé «Révolution Française, révolutions américaines »

Dans sa volonté d'écrire un «Théâtre de l'Histoire», Placolý rêvait d'écrire une grande pièce, à l'image de son Dessalines ou la passion de l'indépendance. Il était particulièrement intéressé par l'un des héros de la résistance guadeloupéenne, l'un de ceux qui s'est le plus farouchement opposé au rétablissement de l'esclavage, à la Guadeloupe, par les troupes napoléoniennes en 1802. Dans une interview à Révolution Socialiste, en octobre 1983, Placolý signalait sa volonté de rendre un hommage à Delgrès. Des notes existent mais elles sont difficilement utilisables.

## 2. L'UTILITE D'UNE EDITION CRITIQUE

Le militantisme de Placolý et son refus de composer avec les grandes maisons d'édition n'ont pas toujours servi la lisibilité de l'œuvre. C'est une œuvre qui n'a pas toujours bénéficié de l'attention et la relecture nécessaires.

Dans le texte Frères Volcans, pourtant édité en France, nous relevons quelques coquilles qui, heureusement, n'altèrent pas sa compréhension générale. Par exemple pourquoi écrire à la page 32 : « cinq cent livres » au lieu de cinq cents livres ? Pourquoi écrire aux pages 24 et 34, «sous-terrains » «sous-terraines » au lieu de souterrains et souterraines ? Pourquoi «suffocait » à la page 101, au lieu de suffoquait ?

C'est dans Dessalines ou la passion de l'indépendance primé à Casa de las Americas en 1983 que les coquilles, les contresens et les accords de grammaire sont les plus nombreux. Nous relevons une absence manifeste de maîtrise de la langue française par les copistes cubains. Malheureusement le texte se révèle difficile et peut finir par perdre de son intérêt, à la longue. Nous notons de nombreuses fautes d'orthographe comme là au lieu de là p 12 ; trufes au lieu de truffes, p 17 ; prés au lieu de près p 30 ; brancart au lieu de brancard p 31 ; souciex au lieu de soucieux p 31 ; affuts au lieu d'affûts p 31 ; je sui folle au lieu de je suis p 37 ; cet homme me déplait au lieu de déplaît p 46 ; l'inmense richesse au lieu de l'immense p 46 ; leurs placier au lieu de leurs placiers p 53 ; la suer de nos travaux au lieu de la sueur p 53 ; respet au lieu de respect p 54 ; en interdisan au lieu d'en interdisant p 56 ; sa main crouchue

au lieu de crochue p 46. Il est regrettable que de malencontreuses coupures de mots : N'éparg-ne rien p 30 ; papara-sserie p 46 dénaturent le texte.

D'autant plus que la non-maîtrise de la langue créole va conduire à une phrase incompréhensible même pour les créolophones : sésé-do coune au lieu de sésé doucoune<sup>1</sup> p 28.

Pour être juste, il convient de signaler que toutes les erreurs signalées dans ce texte ont été corrigées (sauf l'expression créole sésé-do coune au lieu de sésé doucoune p 28) dans la réédition faite par les éditions L'Autre mer de Martinique, dirigées, à l'époque, par le Martiniquais Edmond Cocody. Un grand reproche est généralement fait aux éditions L'Autre mer et à son dirigeant. Certains désapprouvent leur choix de rebaptiser le texte dramatique *Dessalines* et non *Dessalines et la passion de l'indépendance*. Cette transformation ayant pour résultat de tronquer le titre et de négliger les choix et toute la sensibilité de l'auteur.

En conscience, il est urgent de dire qu'une meilleure connaissance de l'écrivain Vincent Placolý passe nécessairement par une réédition critique des œuvres, en particulier les œuvres dramatiques et les essais disséminés dans le monde entier.

---

<sup>1</sup> Le doucoune étant un gâteau, Défilée attire l'attention sur les méfaits de la guerre, alors que les enfants-soldats ne rêvent que de douceurs et de gâteries (tablettes et doucoune).

### 3. LES MANUSCRITS

Le manuscrit le plus connu de l'écrivain est un roman qu'il s'apprêtait à publier, au moment de sa mort, sous le nom *Le cimetière des vaincus*. Une violente querelle intellectuelle avait opposé le romancier aux grandes maisons d'édition parisiennes qui lui demandaient de modifier de nombreuses parties de son projet. Il s'agit en particulier des éditions Le Seuil et Gallimard. Vincent Placolý avait refusé les suggestions des éditeurs avec des arguments qu'il défend dans la réflexion «Glossaire ou pas ? » parue dans *Une journée torride* (1991).

Quels sont les arguments de Placolý ? Le principal reproche qu'il fait aux éditeurs ou intellectuels français est de se laisser envahir par une lecture exotique de la société antillaise et se complaire dans un européocentrisme qui les empêche «d'aller à la rencontre d'une langue cousine », la pratique du français dans les Amériques.

Faut-il que nous expliquions toutes les contradictions dans lesquelles se trouve empêtré notre univers mental, s'il faut pour cela que «les années permutent avec les jours, et si chacun les compte à sa manière » pour reprendre la citation de Benveniste ? ...

Notre univers, hérité de la période coloniale, ne s'est pas encore subtilisé ni politiquement ni socialement, encore moins pour ce qui concerne son langage... Pourquoi tenons-nous à dire tambouyé pour joueur de tambour, travay pour travail, déchoukaj, madjumbé pour la houe ? Parce que certains d'entre nous, en rejetant cet exotisme à tous crins que nous signalions, cherchent à renouer avec le véritable terroir de notre langue.

C'est ainsi qu'il avait préféré surseoir à la publication de son texte qui risque de rester à l'état de manuscrit.

Dans le domaine dramatique, quelques jours avant sa mort, Vincent Placolý venait de terminer la rédaction d'un pièce dont le thème était la catastrophe de 1902 à Saint-Pierre. Dans sa volonté d'écrire l'Histoire et « la culture américaine des Caraïbes pour en saisir le sens plein », Placolý met en scène la société du petit « Paris des Antilles » pour continuer à interroger la vie dans la capitale de la Martinique du début du siècle. C'est une interrogation qu'il avait déjà entamée dans le roman *Frères Volcans* qui avait pour thème les événements de Mai 1848, dans cette même ville. Cette pièce avait pour nom provisoire *Les nuées ardentes*.

Il convient de ne pas oublier toutes les pièces qui ont été jouées, sans être publiées : *Mambo*, *Scènes de la vie de Joséphine-Rose Tascher de la Pagerie*, *Guanahani*, *Arlette Chaussette*, *L'auberge des trois passes*, *Pamélo ou la liberté*, *Vivre ou mourir ou La mort de Mara*, *Massacre au bord de la mer de Tartane*, *La véritable histoire de Médard Aribot*. *La fin douloureuse et tragique d'André Alike* n'a jamais été jouée dans sa version originale, ni dans la version opéra qu'il venait de terminer, quelques mois avant sa mort.

*Grand Hôtel* et *Colomb 92* qui ont été jouées quelques mois après sa mort, dans la cadre du Festival Caribéen de Théâtre et lors de l'inauguration du Centre Culturel de la ville du Marin, qui porte son nom, sont inédits à ce jour.

C'est dans le domaine de la réflexion, de la création essayiste que les manuscrits sont le plus nombreux. A propos des problèmes politiques concernant la Martinique et son environnement caribéen, il écrit « L'économie des Antilles françaises et le problème de la dette extérieure » qu'il présente à La Havane, en 1985, au « Congrès International sur le problème de la dette extérieure ». Au XVIème Congrès Latino-Américain de Sociologie de l'Université de Rio De Janeiro, en mars 1986, il présente un essai politique qu'il intitule « Contradictions de la démocratie française aux Antilles ». Dans le domaine littéraire, il propose, en 1985, lors des travaux de l'association « French Caribbean Studies, une « relecture de notre littérature à la lumière de notre identité caribéenne. La sortie de la monumentale thèse de l'universitaire Roger Toumson, intitulée *La Transgression des couleurs*, lui permet de proposer, en mai 1990, sa vision de « L'esthétique du temps de la dépendance », lors de

« Paraboles », une rencontre littéraire. L'irruption sur la scène littéraire des écrivains de la Créolité, Chamoiseau et Confiant donne l'occasion à Placolý d'affirmer la nécessité d'un remplacement identitaire et idéologique. Lors d'une conférence, en mai 1989, à la «French Colonial Historical Society, Département de Langues Modernes, de la Guadeloupe », il propose une nouvelle approche de nos relations avec l'Amérique. Il intitule son intervention « Antillanité, Créolité Américaine ». Cette conférence, est, pour lui, l'occasion d'établir un parallèle entre les réflexions entamées par les écrivains de l'Antillanité et ses propres travaux sur l'Américanité.

Les premières rencontres du Club Presse de la Martinique, en avril 1990, lui permettent d'interroger les journalistes présents : « Existe-t-il une opinion publique aux Antilles ? ».

Ce sont tous ces manuscrits qu'il convient de retrouver et de publier avec un regard critique. Une meilleure connaissance de la pensée placolienne est à ce prix.

## C) LE SYSTEME LITTERAIRE

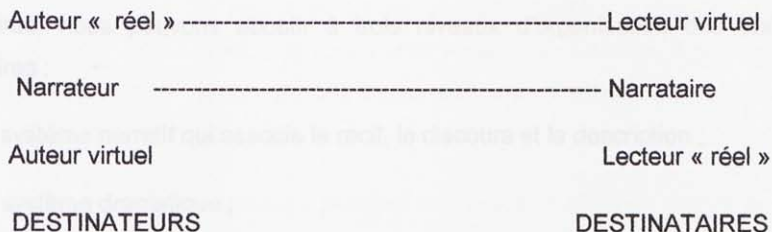
*"Si je conte, c'est pour réagir contre tout ce qui nous brime.*

(Réponse d'un conteur breton à Per Jakes Helias)

De quoi est fait un genre littéraire, de quels éléments tire-t-il son fondement et aussi sa particularité par rapport à l'ensemble des phénomènes esthétiques ?

L'énonciation de la parole s'effectue dans une loi d'organisation du discours. Vouloir discuter des genres littéraires, c'est d'abord s'interroger sur la création littéraire de Placoly. Il s'agit d'aborder les œuvres comme des productions individuelles ou comme la relation de ces œuvres entre elles ; aucune des démarches n'étant exclusive.

Tout texte littéraire présuppose des choix instaurés par sa structure énonciative et répond à la question: qui parle ? S'agit-il d'une fiction ou d'un énoncé factuel ? Quel est le contexte énonciatif ? Comment est positionné le destinataire ? Le texte est-il fictif ou réel ? Quel est le destinataire visé par l'œuvre ? Les relations dans le monde du texte peuvent alors être représentées selon le schéma suivant.



Dans chacune des perspectives narratives nous remarquons la présence effective de la dualité.

Nous supposons que les trois instances sont clairement différenciées par la triple personne verbale (je, tu, il), par la détermination temporelle et le lieu d'émergence qui en dépend. Les relations entre le présent et le passé et la présence de la conscience et de la mémoire constituent le fondement de l'œuvre

Emile Benveniste a établi une distinction, devenue classique, entre les deux types fondamentaux d'énoncés : le discours et le récit. Selon la définition, le discours étant « tout type d'énoncé dans lequel quelqu'un s'adresse à quelqu'un et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne ». Les caractéristiques de cette opposition se comprennent dans la structure des relations de personne, la structure des relations de temps, le jeu des déictiques, les modalités de l'énoncé et sa disposition théorique.

Nous pouvons trois types de textes : le récit, le texte descriptif et le texte discursif. Le texte peut raconter, c'est-à-dire, qu'il fait se succéder les événements, avec des verbes dits d'action, des temps ponctuels. C'est le récit. Si le texte fait succéder des mentions qualificatives, caractérisantes avec des verbes d'état, des qualificatifs, des temps duratifs. C'est la description. Quand l'auteur intervient dans son texte et quand le texte peut aussi retranscrire la parole au style direct, indirect ou indirect libre. Nous sommes dans le discours.

Cette classification peut nous permettre d'établir un classement des textes littéraires, nous pouvons aboutir à trois niveaux d'organisation des textes littéraires :

- le système narratif qui associe le récit, le discours et la description ;
- le système dramatique ;
- le système discursif.

L'instance narrative est responsable de l'organisation du texte, de l'ordre, de la disposition des divers types, des différentes séquences qui composent l'œuvre. Le système narratif met en avant la troisième personne (Il). Les

romans et les nouvelles deviennent le lieu de l'expression de la troisième personne et de l'utilisation des temps du passé. Le système dramatique étant le lieu d'échange entre la première et la deuxième personnes, le lieu de contact entre le Je et le Tu. Alors que le système discursif s'exprime grâce au Je.

Nouvelle, conte, récit, roman...La terminologie en essayant de classer les différentes formes de la fiction révèle les difficultés à cerner les trois premiers genres, ou formes.

Il nous semble impossible de cerner les particularités de la nouvelle sans considérer, avec profondeur, la nature du roman.

L'évolution complexe du roman rappelle qu'il a toujours été l'instrument de la recherche de la connaissance de l'homme. Il a voulu, dans un premier temps, dresser l'état-civil. Dans un second temps, il s'est emparé de l'histoire, de la philosophie, de la religion, des sciences. L'histoire refuse toute forme linguistique (les premières et deuxièmes personnes des temps verbaux) qui indiquerait l'intervention directe du locuteur. Au contraire de l'énonciation discursive qui valorise la situation de la parole et privilégie la relation du locuteur, exprimée à la première personne, à l'interlocuteur, qui renvoie à la deuxième personne. Le lecteur se veut au centre de l'écriture romanesque.

La vie que le lecteur exige est toujours plus ou moins sa propre vie, ou mieux une existence qu'il imagine à partir de la sienne, moitié par contraste, moitié par décalque[...] Ce n'est ni la beauté ni la vérité qu'il recherche. Il poursuit un monde qui à la fois bouleverse ses habitudes et satisfasse ses désirs<sup>1</sup>.

La prose romanesque nous propose une reconstruction du monde et dit, par-delà les rapports avec le réel, les mondes possibles. Le romancier est alors libéré de la contrainte temporelle, parce que la perspective temporelle est toujours ouverte, débarrassé des lois de la vraisemblance, il navigue au fil des pages en toute liberté créatrice, allant même jusqu'à la digression. Mais il arrive

---

<sup>1</sup> Roger Caillois, Approches de l'imaginaire, Paris, Editions Gallimard, 1974.

que le roman ne se conçoit plus uniquement comme le miroir de la société, il refuse toute correspondance entre la réalité et la réalité littéraire, il développe alors une certaine forme de subjectivité et aspire à la poésie.

Comparer la nouvelle au roman est une entreprise délicate. Il suffit de faire l'inventaire du vocabulaire du genre à travers le monde. « Novel », en anglais et « novela », en espagnol, désignent le roman. En italien le mot « novella », qui à l'origine veut dire conte, a remplacé le mot « racconto », par la force de l'usage. Dans la langue russe, les mots roman, nouvelle, conte, récit sont habituellement acceptés alors que dans la littérature japonaise, un terme se rapproche de « short story ».

La nouvelle associe la variété des rythmes, l'art de la densité, l'art de l'imprécision et propose des brèves rencontres qui surprennent par la tension qui y est développée. Le récit dans la nouvelle cerne, au plus près, un point sensible en construisant une sorte de spirale spatiale et temporelle.

La distinction traditionnelle entre la forme et le contenu est substituée par une autre plus acérée entre la forme et le matériau employé. Par matériau nous entendons tout ce qui entre dans l'œuvre comme une chose qui doit être réformée par l'artiste, les éléments linguistiques, les idées, les sentiments, les événements, etc. , tandis que la forme est pour nous la manière par laquelle l'artiste manipule le matériau pour produire son effet esthétique (Mukarovsky).

La nouvelle va se présenter comme la mise en développement d'une phrase née d'une image obsédante. Une image ou une phrase devient le moteur de la narration. Il s'agit d'exprimer toutes les potentialités littéraires qu'exerce sur le personnage, mais aussi sur le lecteur, une image éblouissante. Telle est la quintessence de l'art de la nouvelle, dont le génie refuse l'emphase et l'enflure.

Comment différencier le conte de la nouvelle ? Dans la nouvelle, il s'agit généralement de raconter « un fait, un incident frappant de telle manière qu'on

ait l'impression d'un événement réel que cet incident nous semble lui-même plus important que le personnage qui le vivent ». Issue de l'*exemplum*, la nouvelle possède, très souvent, une fonction d'argument ; elle sert à confirmer ou à réfuter une thèse. Daniel Grojnowski affirme que « la nouvelle colporte une argumentation camouflée ».

Au contraire, le conte s'efforce de représenter un événement qui donne « l'impression d'un événement réel, mais opère constamment sur le merveilleux. D'étymologie populaire, « conte » appartient à ces mots aux contours flous dont la signification, non seulement varie au cours des siècles, mais encore s'étend, dans un même époque, à des domaines contradictoires. Aujourd'hui, il a oublié le strict domaine de l'oralité pour s'attacher au domaine plus spécifique du « merveilleux ».

La narration orale, dans la tradition populaire, obéit à des règles strictes. Le conte se prête aussi mal à la définition que le roman. Le conte se définit tout d'abord par une ambiguïté de statut. Toutes les définitions du conte s'établissent en comparaison avec la nouvelle ou le roman. Le dictionnaire Littré propose une définition qui reprend toutes les questions que se posent les théoriciens et les praticiens du conte.

Il n'y a pas de différence fondamentale entre le conte et le roman ; l'un et l'autre sont des narrations mensongères ou regardées comme telles. Tout ce que l'on peut dire, c'est que le conte est le terme générique puisqu'il s'applique à toutes les narrations fictives, depuis les plus courtes jusqu'aux plus longues. Le roman ne se dit que de celles-ci. Un conte de trois pages ne s'appellera jamais un roman, tandis qu'un roman est, dans toute la rigueur du terme, un conte suffisamment long. La nouvelle ne se distingue pas non plus au fond du conte ou du roman. Dans l'usage ordinaire, c'est un roman de petite dimension dont le sujet est présenté comme nouveau ou peu ancien, ou avec des détails inconnus jusqu'ici. La fable, dans le sens d'apologue, est le récit d'une petite scène entre des animaux ou des végétaux auxquels on

prête les sentiments ou le langage humains. Dans la conversation, quand après un récit entendu, on dit : c'est un conte ou c'est une fable, on entend que le récit n'est pas vrai. Quand on dit : c'est un roman, on veut dire que les aventures racontées sont extraordinaires ; elles peuvent néanmoins être vraies.

Julio Cortázar disait du conte qu'il est si « difficile à définir, si fuyant, dans ses multiples aspects antagoniques, et finalement si secret, replié sur lui-même, colimaçon du langage, frère mystérieux de la poésie, dans une autre dimension, du temps littéraire ».

Le conte doit être fonctionnel. Le conte tend à présenter un seul élément choisi parmi tous ceux qui concourent à la création d'un événement. C'est ainsi qu'il va, négliger les détails superflus, insister sur les répétitions tout en négligeant la psychologie des personnages. Dans le conte, l'art de raconter est primordial. Toutes les ressources de l'auteur seront mises en œuvre pour illustrer dans la narration, ceci avec la plus grande économie de moyens : portrait des personnages, les digressions et les passages descriptifs n'existent que pour aider à la narration et à la compréhension du conte. Enfin, la conclusion du conte joue un rôle primordial. Généralement, surprise pour l'auditoire ou pour le lecteur, cette conclusion formulée par un seul mot ou une phrase pleins de sens. L'auteur peut à l'occasion raconter l'histoire à la première personne, mais habituellement c'est un personnage particulier qui détient la fonction narrative, soit qu'il soit créé dans ce but ou que sa situation lui permette de remplir cette fonction. Dit à l'oral ou écrit (même si Joubert affirme que « les contes passés par la veillée valent mieux ») le conte associe attente du dénouement et progression de la narration. De plus, le conte n'admet pas en son sein des réflexions théoriques sur un sujet abstrait. Les réflexions y sont déguisées par les symboles et les images. L'auteur du conte est donc « un créateur omniscient » dont la principale tâche est de respecter la concision du propos et l'unicité de l'anecdote ou de l'histoire. C'est à ce prix qu'il obtient tension et unité d'effort

Nous retrouvons les mêmes difficultés à établir la classification du texte

théâtral. Dans toutes les définitions du théâtre, on remarque qu'il s'agit d'un discours qui se tient en direction d'un destinataire. Sa puissance tient au pouvoir de communiquer les émotions et les doutes qu'il insinue aux spectateurs à qui il s'adresse.

Qu'en est-il de la dichotomie comédie-tragédie ? Il apparaît, qu'il est plus en plus difficile de séparer deux genres théâtraux qui visent aux mêmes finalités. Le théâtre doit seulement réussir sa mission qui est de faciliter la remise en cause d'une réalité figée et tente de faire naître une sensibilité nouvelle.

Si la tragédie doit inspirer terreur et pitié, l'effet de catharsis représente un facteur de délivrance. Tandis que le rire, qui est le propre de la comédie doit permettre, grâce au plaisir attaché au spectacle, d'aborder les moyens de la connaissance de soi.

Toutes ces précisions théoriques disent les difficultés qui peuvent accompagner la lecture et la classification en genres d'une œuvre, en particulier celle de Placoly.

---

<sup>1</sup> *Comme il est dit, l'œuvre de Placoly est une œuvre théâtrale d'inspiration de la culture de la terre.*

# I) ROMANS ET NOUVELLES

## 1 . LES ROMANS

*En 1971, il n'y avait rien. ce n'est qu'après que l'on a recommencé à écrire, Glissant n'écrivait plus, Césaire faisait du théâtre. Du point de vue de la langue romanesque, il y avait donc une espèce de vide, une impasse. Il fallait donc créer une langue romanesque nouvelle. Dans l'écriture romanesque, c'est d'abord une question de langue avant le fond. c'est ce que j'ai essayé de faire dans mes premiers écrits.<sup>1</sup>*

Vincent PLACOLY

L'œuvre romanesque de Placolý se situe à la troisième rupture de la diachronie littéraire antillaise. Cette dernière est d'abord imitation de la littérature française dans la première moitié du XIXème siècle jusqu'au milieu du XXème siècle . Elle s'impose ensuite comme négation des modèles européens, avec la Négritude qui se révèle comme sous-totalité créative. De sous-totalité discursive sous-déterminée, elle devient une sous-totalité sur-déterminée, selon la terminologie de Roger Toumson dans La Transgression des couleurs. Enfin, elle se fait contestation de la Négritude.

Le roman martiniquais des années quarante et cinquante est avant tout descriptif. Il a pour volonté de montrer les différences culturelles antillaises par rapport à une société étrangère. La terre est omniprésente dans ces romans. Diab'la et Rue Cases-Nègres de Joseph Zobel en sont les exemples les plus remarquables. La terre est d'abord absence de la ville, négativité puisqu'ils présentent les travailleurs dans les conditions de vie difficiles des habitations. D'ailleurs le premier exil de José est celui qui le conduit à Sainte-Thérèse et le sépare de Man Tine, tout en lui faisant connaître la Route Didier, le port et les bidonvilles avoisinants.

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, Interview in France-Antilles, Quotidien d'informations des Antilles, Fort-de-France, 19 octobre 1991

Grâce au réalisme, le roman apporte un bouleversement profond dans les rapports de l'homme noir au monde, dans le dévoilement de l'intimité que le groupe veut cacher, dans la révélation des rapports inter-ethniques et entre groupes sociaux.

La littérature afro-antillaise a valeur de témoignage. En accédant à la parole le sujet dominé élève une protestation contre l'injustice coloniale dont il a été victime. Son énonciation a pour fin de l'arracher hors du néant où l'oppression l'a si longtemps maintenu, de témoigner de sa présence au monde, de sa propre vue du monde, de sa véritable expérience de l'histoire. Polémique, le discours afro-antillais se propose de rétablir une vérité jusqu'alors délibérément étouffée<sup>1</sup>.

Le roman cultive son paradoxe. Il s'agit de dépasser la société traditionnellement orale dans une sorte d'universalité de la littérature. Doit-on rappeler que par rapport à l'expression traditionnelle qu'est le conte, le roman est un langage différent parce qu'issu d'un autre espace, et faisant appel à d'autres compétences qui sont la lecture et l'utilisation de la langue française ? Le roman ne s'est-il pas développé en Europe, puis en Amérique avec les progrès de l'industrie et le développement d'une civilisation urbaine ? Le roman n'est-il pas apparu aux Antilles, dans des sociétés principalement rurales et agricoles ? La question de l'écriture romanesque ne prend-elle pas plus d'ampleur avec l'apparition de l'école obligatoire au milieu du XIXème siècle et surtout avec la départementalisation en 1946 ?

Il s'agit aussi de souligner la différence fondamentale entre l'espace des Antilles que les auteurs décrivent et l'espace européen. Les écrivains s'attachent à décrire une société coloniale issue des contacts des difficultés de la population noire à vivre et à survivre, la hiérarchisation raciale et sociale de cette société héritées des rapports de la période esclavagiste.

---

<sup>1</sup> Roger Toumson, « Les écrivains afro-antillais et la réécriture » in Europe, Revue littéraire mensuelle, Paris, Avril 1988, p 16.

Dans le roman, au cœur de ce discours littéraire que nous disons dominé, il y a, nous semble-t-il, le double enjeu d'une lutte des classes et d'une lutte des races.<sup>1</sup>

Les romans de Placoloy vont introduire une nouvelle rupture qui va situer son propos dans une mouvance qui introduit une transgression positive. Ils constituent une transition vers une nouvelle quête identitaire qui engage une « profonde réflexion sur le passé, le présent tels qu'ils sont vus, vécus et imaginés ». La triple problématique du roman d'après-guerre entamée par Roumain et Zobel et complétée par la poésie de Césaire : Aliénation, Prise de Conscience et le Dépassement tend à être bouleversée dans les normes de la narration romanesque et dans la continuité thématique

## 1.1 : LA VIE ET LA MORT DE MARCEL GONSTRAN

### 1.1.1 : Résumé

Son premier roman *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, d'abord intitulé M Benwood Dick en souvenir d'un air du chanteur trinitadien Mighty Sparrow. Ce roman qu'il a commencé à écrire dès 1965 relate l'histoire d'un vieux martiniquais qui vit ses derniers moments. De retour dans son pays natal, Marcel se remémore les moments importants de sa vie. Parce qu'il avait décidé de fuir la misère et la souffrance, parce qu'il rêvait de fuir le poids oppressant de la vie à Grand-Rivière, Marcel s'en était allé vers l'Ailleurs et l'Autre. Obsédé qu'il était par la mère patrie, par la tour Eiffel, parce qu'il espérait en une vie meilleure, "il avait décidé de traverser l'Atlantique. Il a été un temps ouvrier à Paris. Il y a aimé une femme d'origine française, dont il a eu un enfant infirme et mort jeune ; il a aimé d'autres femmes, eu des bonheurs et des malheurs dont le détail ne nous est pas connu. Par moments, il parle : l'auteur et d'autres parlent de lui ou en lui »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Roger Toumson, « Les écrivains afro-antillais et la réécriture », *Europe*, Revue littéraire mensuelle, Avril 1998, p 116.

<sup>2</sup> Roland Suvelor, *Cahiers du patrimoine*, Revue culturelle du Conseil Général de Martinique, Fort-de-France, n° 11-12

Dans le roman, Marcel Gonstran, vieil ouvrier martiniquais, fait le bilan de sa vie, au moment de mourir. Il évoque les souvenirs de sa vie. Jeune homme, malgré l'amour qu'il porte à la belle Excellentia, il décide de fuir la misère des campagnes et de rejoindre la France hexagonale. C'est là, qu'il rencontre Eléonore, bretonne aux yeux bleus et aux cheveux bleus. Cette prostituée lui donne un fis débile.

Ses souvenirs le ramènent à ses amis, les différentes femmes qu'il a aimées, à son enfance Nous suivons les turpitudes d'un ouvrier antillais vivant à Paris et manœuvre à l'usine Renault. Il évoque des souvenirs de sa terre natale, nous assistons à des manifestations de révolte affirmée ou rentrée contre l'Autre. Archétype de l'antillais victime de la modernisation et de l'appauvrissement des régions rurales, le héros va nous permettre, à travers son parcours tortueux, de comprendre l'anéantissement des structures rurales et traditionnelles. Le récit nous raconte la rencontre de Marcel avec l'Autre et son adaptation à un monde différent.

Dans sa première œuvre, publiée en 1971 chez Denoël, *Vie et mort de Marcel Gonstran*, c'est un anti-héros qu'il met en scène, vieux nègre qui revoit le film de sa vie avant de mourir, dans une mémoire brouillée par les événements qu'il a traversés. Depuis l'épouse ancienne prostituée de Saint-Lazare jusqu'à l'enfant débile c'est un permanent désordre mental, mais de la réalité antillaises. Jack Corzani souligne bien, à propos de ce texte, qu'il ne s'agit pas d'un exposé analytique, mais que tout dedans est palpable charnellement. De laideurs en beautés, de rêves fous en déchirements d'amour, c'est une identité qui apparaît, cette identité antillaise charnière des préoccupations de Vincent<sup>1</sup>.

Le vieillard nous retrace un long voyage en terre d'exil, un voyage initiatique.

---

<sup>1</sup> Pierre Pinalie, « Vincent Placoloy ou la passion de la liberté », Commémoration du cinquantième anniversaire de Vincent Placoloy, Fort-de-France, Imprimerie Spéciale Association Vincent Placoloy, Novembre 1997

### 1.1.2 : Etude et présentation du titre

Le titre du roman est pleinement justifié par son contenu. Il s'agit d'un récit de la vie d'un homme nommé Marcel Gonstran. Dans le titre, le lecteur aborde les premiers indices qui vont permettre de construire des lectures signifiantes de l'œuvre. Ils élaborent le sens et révèlent des aspects de l'œuvre à venir. Outre sa fonction d'identification, de désignation de l'œuvre, le titre donne des indications sur le contenu et présuppose le texte.

Dans le cas de *La Vie et la mort de Marcel Gonstran*, le lecteur mobilise un certain nombre d'éléments qu'il compte vérifier au cours de sa lecture : sont convoqués des contenus et des schémas préexistants au texte. Ce titre paraît assez explicite en posant comme sujet l'apprentissage de la vie, des sentiments, une quête.

Le titre procède par association. La figure de l'opposition entre vie et mort présuppose l'équilibre toujours précaire de deux termes contradictoires, de deux « réalités » qui s'affrontent, tendent à s'anéantir, se superposent et survivent sans que la grammaire ni la vie ne permettent d'élucider lequel les termes de l'équation prévaut.

Quand Paul Valéry affirme « la première phrase est donnée par les Dieux, il suffit de trouver le reste », il déclare que le sens commence à s'élaborer dès l'analyse du titre et qu'il convient d'explorer de manière systématique le début des œuvres afin de découvrir l'œuvre à venir.

*La vie et la mort de Marcel Gonstran* s'ouvre sur une épigraphe du Guadeloupéen Daniel Maragnès, ami de l'auteur.

« Et maintenant comment changer nos danseurs en sorciers,  
et nos sorciers en escaladeurs l'îles »

Deux couples semblent se créer ici : danseurs-sorciers et escaladeurs, le mot montagne étant sous-entendu. Ainsi dès le début du roman, l'auteur affirme, par son choix d'épigraphe, sa volonté de transformer nos hommes de rythme en hommes volontaires et conquérants. En somme, il leur fixe une

finalité historique. Il est à noter qu'en faisant mention de l'île, la Martinique. Non seulement, le roman s'installe dans l'espace de l'île, mais aussi dans celui des autres îles de la Caraïbe. Nous pouvons dire que l'auteur développe un discours globalisant.

Face au roman comme système « marchant » d'informations, la formulation de Rezvin peut inspirer une première démarche : établir d'abord les deux ensembles limites, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations et quelles mobilisations le second rejoint le premier ou s'en différencie. Il faut définir le passage d'un équilibre à un autre, traverser la « boîte noire » comme dit Roland Barthes.

La lecture s'inscrit dans le cadre d'une attente qui va être satisfaite ou être déçue, d'hypothèses qui vont être vérifiées ou invalidées. Une histoire personnelle est donnée à comprendre comme représentative d'une expérience plus générale qui exprime, derrière le destin individuel du héros, l'histoire collective de toute une génération. La perspective historique dépasse rapidement la perspective narrative et devient vite le problème majeur de l'écrivain. *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, c'est avant tout l'histoire d'une passion, celle d'un Martiniquais et d'une fille de joie, Eléonora, rencontrée dans un bar à Paris. C'est l'histoire d'une passion et d'un double interdit. Le premier est d'ordre racial : l'un est noir, l'autre blanche. Le second est d'ordre sexuel et moral : Marcel s'éprend d'une femme de petite vertu et va à l'encontre de la morale. Nous comprenons mieux pourquoi cette passion va être compromise par la naissance d'un enfant trisomique et qu'elle s'exprime dans la solitude et la souffrance.

Au niveau de la structure externe, neuf chapitres composent ce roman : chaque sous-titre présente une double structure. Il indique la présence du narrateur et confirme l'oralité du texte. Cette technique orale nous permet d'aborder un contenu et une clef interprétative.

- Le chapitre un, (de la page 9 à 11) fait un bref survol de la vie de Marcel sous le titre de « Biographie succincte de Marcel Gonstran ».

- Le chapitre deux « Eléonora », (pages 13 à 28), se passe à Paris. Manœuvre chez Renault, il fait, un soir, dans un bar, la connaissance d'Eléonora qu'il va épouser. De leurs amours naît un fils débile qu'ils sont obligés de placer de le placer « dans une institution où, après quelques mois d'épouvantables misères, il mourut. » (28).

- Dans le chapitre trois « La Poupée mexicaine », Marcel, devenu vieux évoque, des pages 29 à 50, le souvenir d'Eléonora, celle qui avait l'allure et qui « dansait pareille aux poupées des sorciers mexicains » (29).

- « Le French West-Indies Club », lieu privilégié des Antilles, niché dans le creux de la rade de Fort-de-France, protégé par les canons centenaires du Fort Saint-Louis nous est présenté dans le chapitre quatre. C'est l'occasion pour engager une réflexion sur la relation entre les vivants et les morts des pages 51 à 68.

- « Le dit de Mrs Belmont », l'ethnologue, est le récit, de la page 69 à 87, du départ de Marcel vers la terre lointaine. Ce chapitre rapporte les sentiments éprouvés par le postulant au voyage, les premières sensations sur le bateau qui l'emporte loin de sa terre natale et les réactions de ses proches.

- Chapitre à la première personne, « Autobiographie de Marcel Gonstran » permet à Marcel de faire, de la page 89 à la page 126, un premier bilan de sa vie.

- « La Brasserie du Commerce » rapporte un épisode heureux de la vie de Marcel, de la page 127 à 139. Ce chapitre nous présente Marcel pendant une noce. Danses, beuveries, divertissements sont le fondement de ce chapitre.

- Des souvenirs épars se bousculent dans la tête de Marcel, des pages 141 à 167, dans le chapitre intitulé « Léna »

L'épilogue nous raconte, de la page 169 à 173, les derniers moments de Marcel.

Chapitres	Pages	De quoi parle le récit ?	Lieu où se trouve Marcel	Indications temporelles	
		Que raconte-t-il ?		Chronologie	Moment
I	9-11	<b>Biographie succincte du personnage :</b>  De la jeunesse à la mort de Marcel	<b>Antilles</b>	Il avait cinq ans (8)  En soixante ans de labeur (11)	
II	13- 28	<b>Eléonora :</b>  Rencontre avec Eléonora  Amours tumultueuses  Naissance et mort du fruit de leurs amours	<b>Paris</b>  « Brasserie du Croissant »  Chambre des amours	Sept ans passèrent (28).	
III+	29-50	<b>La Poupée mexicaine :</b>  Mort de Léna, son épouse devant Dieu.  Souvenirs des premiers ébats avec Dame Marthe	<b>Paris</b>    <b>Antilles</b>  Jardin du Luxembourg	Automne (43)	
IV	51-68	Le French West-Indies : Comment honorer les morts ?	Fort-de-France	Novembre (Fêtes de Toussaint (51)	
V	69-87	Le dit de Mrs Belmont :  Le départ de Marcel	Martinique	La nuit (79)	
VI	89-126	Autobiographie de Marcel :  Marcel visite sa mémoire  La grève du Sud  Histoire de Simon Bolívar  Histoire de Gonzalvo Compas  Léna	<b>Antilles</b>          <b>Rue du Havre (Paris)</b>		

VII	127- 139	<b>Sa vie avec Léna</b>			La nuit (128)
					L'été (144-147)
					Jusqu'à 165 et sqq..
VII	169- 173	<b>Epilogue</b> <b>La soirée mortuaire de Marcel</b>			La nuit

Dans *La vie et la mort de Marcel Gonstran* , le récit s'ouvre sur une scène d'une grande force où s'entremêlent les premières et les dernières sensations : la mort et la naissance. Ce thème va courir comme un fil tout au long du livre et se retrouve dans le dénouement.

Lorsqu'il avait cinq ans...il se souvient qu'à peine sa famille et lui-même furent sortis de leur maison, fuyant la mort et le désespoir, celle-ci se mit à dériver comme paille dans un caniveau, qu'il y eut des trombes d'eau et des vagues hautes comme celles de la mer, qu'il fut saisi par un bras et halé sur un arbre qui flottait.... (M.G, 9).

Cette sortie de l'eau équivaut à une deuxième naissance pour Marcel qui échappe aux éléments naturels déchaînés.

Que recherche Marcel ? Dans le corps d'Eléonore, Marcel retrouve les odeurs de son pays, celles de son enfance. Elle lui parle des bras doucereux de sa mère, d'exil et de nostalgie.

L'odeur âpre et maternelle de la femme prenait le goût de la terre même. Le plus souvent, c'était elle qui parlait, insignifiante et insatiable. Mais ce qu'il entendait vraiment, c'était l'insondable profondeur du ciel, l'espace invisible de

la mer, le merveilleux scintillement de la nuit sur une odeur  
de terre remuée. (M.G, 46)

Les deux thèmes principaux de l'œuvre, parfaitement mis en relief ici, sont l'exil et la révolte . Une révolte qui gronde sans cesse dans la rencontre avec le pays de l'exil et avec l'Autre.

Le roman, écriture de la nostalgie, se veut témoignage, alchimie verbale tendant à ressusciter un espace-temps révolu. Marcel est de retour au pays. Il a fait son retour au pays. Depuis son départ du pays natal, plusieurs années se sont écoulées. Il a connu les tribulations de l'existence, l'échec de sa vie sentimentale, la misère, le combat quotidien. Des années de dérive mais aussi d'apprentissage. Au terme du labyrinthe tragique : le pays natal. Le retour à la case départ. Le retour au même. Marcel a changé, il a acquis de l'expérience : le voyage, l'apprentissage, la conscience de soi et des autres. Il a acquis la sagesse, celle qu'aime la philosophie. Il fait le bilan de vie, il écrit son « cahier d'un retour au pays natal ».

C'est le monde de l'exil, qui est au centre de l'histoire, représenté par une poignée de personnages qui se remémorent les événements de leur histoire personnelle et collective.

Tel nègre qui meurt en France a besoin d'un peu de soleil.  
Chassez l'âcre odeur des cierges, aérez un peu la maison, et  
le quimbois, guerrier subtil, prend poste sur la fenêtre.

Nous ne saurions oublier la connivence existant entre le début et la fin du roman. Pour parler comme Philippe Hamon, dans Poétique n° 24, en 1975, la clause reprend le propos initial et assure un effet de continuité.

Ce roman est d'une grande richesse symbolique. Entre la cavité utérine qui renvoie à la mère qui donne la vie et la terre natale, il existe une continuité symbolique. De même que la maison devient le lieu pour vivre ou le lieu pour mourir, le refuge où le corps revient à son origine première.

## 1.2 : L'EAU DE MORT GUILDIVE

### 1.2.1 : Résumé

Deux ans plus tard, il publie *L'eau-de-mort guildive*. D'évidence les lieux narrés ont changé. Nous sommes à la Martinique à l'époque des premières H.L.M. situées à Dillon, l'entrée sud de la capitale, quand les femmes et les hommes des campagnes vont emprunter la nouvelle route nationale vers Fort-de-France.

Il s'agit de trois ouvriers que l'on licencie car on les accuse d'avoir volé des matériaux sur un chantier, en fait c'est le gérant le voleur ; ils font de la prison, on leur rend visite ; il y a un procès. Quand ils sortent de prison, deux rentrent dans « l'ordre » tandis que chez le troisième Giap, cette injustice fait naître un embryon de conscience politique. Parallèlement à cela, plusieurs éléments « marginaux » se rencontrent dans une foire ; ce que j'ai appelé « Les années lumière ». Puis les événements se précipitent et sans qu'il y ait de rapports apparents entre eux, Giap est assassiné et une émeute éclate aux Terres Sainville<sup>1</sup>.

L'entreprise T.D Hamelin devient le lieu de surgissement de la conscience.

Si l'élément politique et social n'apparaissait qu'assez peu dans *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, au chapitre intitulé "Le French West Indies" riche de palabres d'intellos, ombres bavardes ; avec *L'Eau-de-mort guildive*, sa présence s'affirme. La perspective change : au personnage central vivant sous des regards multiples, succèdent des personnages multiples aux destins qui s'entrecroisent et se complètent davantage, insérés dans leur vécu, qui se voient eux-mêmes

---

<sup>1</sup> Vincent Placoly, Interview : « Gros Plan sur Vincent Placoly », *Vue* n° 9, Mensuel d'informations, Fort-de-France, Décembre 73.

et que les autres voient. L'intrigue - si l'on peut dire- éclate en des acteurs et dans des lieux différents, mais ces destins se rejoignent en un lieu géométrique, un foyer central, qui est le pays lui-même avec ses drames, ses colères et ses peurs. Vois, peurs, bagarres, prison, justice, procès, répression tout cela avec l'arrière-plan d'une nature, belle, étrange, accablante, s'exprime dans la même prose poétique, quoique ici davantage resserrée, à l'écart du réalisme toujours, et qui tend à traduire ce côté hagard, effaré, qui masqué la plupart du temps dans le quotidien des activités matérielles, n'en reste pas moins comme le terreau fondamental où se nourrissent tous les gens de ce pays (chacun y ajoutant ses propres composants) et qui, aux moments de crise explose en révoltes sporadiques, ou dans les jours marqués pour certains, dans les comportements de la parole <sup>1</sup>.

L'eau-de-mort guildive est d'abord le récit d'une injustice. Le comptable d'une grande entreprise, la T.D Hamelin, accuse quatre ouvriers de vol. Ils ont pour nom : Darius Mettiviers dit Ignigni l'Indien, Giap, Condre, Clouette. Monsieur Hamelin les a « chargés à mort », car « quand il veut licencier des travailleurs, il invente des trous dans les comptes et accusent les plus durs », c'est-à-dire, ceux qui refusent les conditions inhumaines d'exploitation.

A sa sortie de prison, Ignigni décide de fuir la campagne et se retrouve dans le Fort-de-France des bidonvilles où « la ville qui se hausse exagérément sur ses sandales de béton et d'acier, vient se répandre dans ces faubourgs de la pauvreté, qui sont l'antichambre de la barbarie ». C'est dans cet univers de pauvreté où le crime côtoie la délinquance, où l'assassinat politique et le meurtre de syndicalistes va conduire à la révolte des « damnés de la terre » emmenés par des chefs dont Ignigni.

---

<sup>1</sup> Roland Suvelor, « Un parcours inachevé », Tranchées Spécial, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, Janvier 1993.

### 1.2.2 : Etude du titre et présentation de l'œuvre

Vincent Placolý utilise un procédé rhétorique (dénotation et connotation, signifiant et signifié). Selon Jakobson, une « valeur conative » peut être affirmée dans le titre, c'est à dire qu'il y a orientation du message vers le destinataire. L'opacité du titre « L'Eau-de-mort guildive » est en partie levée par la quatrième de couverture. Les lecteurs antillais peuvent aussi, s'ils le veulent, percevoir l'ironie mordante de l'auteur. Ne dit-on pas aux Antilles « Yo té fè wonm pou pansé chouval, sé nèg ki bwè-y »<sup>1</sup> ? On imagine les ravages subis par les populations d'esclaves et leur descendance.

Le punch ne se sirotait pas ; il s'ingurgitait sec, à la grimace...  
le rhum s'appelait tafia ou guildive ; il était le produit  
d'alambics rudimentaires, une eau-de-vie primaire qui servait  
aussi bien d'embrocation pour les chevaux<sup>2</sup>.

Le titre s'adresse à un certain type de lecteur qui peut décrypter le message plus ou moins codé. Ainsi le titre instaure avec le lecteur des signes de reconnaissance et une complicité que nous retrouverons plus tard dans Frères Volcans.

A travers seize chapitres, le roman est extrêmement architecturé même si à la lecture subsiste une impression de texte chaotique. Elle est due aux différents personnages qui se croisent, apportant chacun sa voix, sa perception du monde, et à la forme de narration qui semble parfois se faire témoignage. Ce « je » unique et multiple à la fois puisqu'il concerne tant les personnages principaux que secondaires saisit le lecteur qui est plongé à l'intérieur de chaque personnage.

---

<sup>1</sup> Le rhum devait être utilisé pour panser les plaies des chevaux et c'est le nègre qui l'a bu.

<sup>2</sup> Vincent Placolý, « Sociologie à peine scientifique du feu » in Une journée torride, Paris, Editions La Brèche, 1991, p. 99

Chapitres	PAGES	LIEUX PRINCIPAUX	EPISODES
I	7-17	Le Sud de la Martinique (Le Morne-aux-Vents, La Renée, Josseaud.)	L'Indien fuit la sécheresse du sud
II	19-32	Les faubourgs de Dillon	L'Indien arrive en ville
III	33-46	Prison centrale de Fort-de-France	La femme de l'Indien lui rend visite en prison.
IV	47-58	Le Palais de Justice	Procès de Mettiviers, Giap, Condre et Clouette.
V	59-70		Arrivée de la troupe de Piejan « Sante » Valdes
VI	71-82	Fort-de-France	Portrait des deux frères : Bélaire et Vildéfonce Dolminche.
VII	83-97		Bar de Antinéa Museau surnommée Les Mille-dents.
VIII	99-110		Synge est accusé par la police d'avoir volé Dolminche. Seguy Montanes, dit ti-Caca tue Synge d'une balle dans la tête.
IX	111-126	A l'enseigne « Aux années lumière » : attraction-jeux.	La nuit tombe sur la ville
X	127-136		La police tourne autour de « Aux Années lumière »
XI	137-151		Le jour se lève sur la ville Rachel raconte comment Darius Mettiviers a conquis son cœur en injuriant le patron Hamelin
XII	153-167		
XIII	169-180		Récit du cocuage de Clément par le béké Hamelin
XIV	181-192		Giap a des mots avec la police
XV	193-209		Le corps de Giap est découvert dans une décharge publique Description de la ville de Fort-de-France
XVI	210-222		Emeute à Fort-de-France écrasée par la police

Le récit met en œuvre une nouvelle forme d'errance, l'errance urbaine qui témoigne de la naissance des métropoles. Ce n'est plus la quête d'un ailleurs, mais la recherche de soi-même.

Ce deuxième roman met en scène la ville et ses marges, le lieu de contact entre ville et campagne. Il met en scène une « inquiétude » sociale, la « prise de pouvoir » de ceux qui sont « descendus » des mornes. La ville devient le lieu où se fond la diversité humaine.

### 1.3 : FRERES VOLCANS

#### 1.3.1: Résumé

*Frères Volcans* qui paraît en 1983, est une chronique qui se déroule de janvier à juillet 1848 et a pour thème l'abolition de l'esclavage. Un riche propriétaire foncier martiniquais, un blanc créole, de Saint-Pierre évoque les événements de l'année 1848 à la Martinique. En France, le nouveau gouvernement, poussé par les abolitionnistes, réfléchit sur une possible mise en œuvre de l'abolition. Aux Antilles, les esclaves s'impatientent. Le roman nous rapporte les relations quotidiennes entre les esclaves et leurs maîtres, entre abolitionnistes et esclavagistes.

Récit à la première personne, il est conçu comme un échange entre les partisans du progrès (la libération des esclaves) et ceux du conservatisme.

Ce n'est plus un martiniquais ouvrier de couleur, ni un ensemble d'hommes de couleur (indiens, nègres, mulâtres) mais un créole (blanc) censé être l'auteur du journal proposé au lecteur. Le personnage a lui-même pris de la distance par rapport à sa position d'origine, à sa place "naturelle" dans le processus de production : ce descendant de colons a vendu son domaine, acheté une maison à Saint Pierre et y vit servi par deux domestiques noirs, anciens esclaves qu'il a

affranchis ... Nous passons à des individus séparés des conditions même de leur naissance, l'ancien maître de la terre, possesseur d'esclaves à celle du rentier employeur de domestiques et les anciens esclaves ayant accédé, en sens contraire, à la "qualité" de serviteurs<sup>1</sup>.

### 1.3.2 : Etude du titre et présentation de l'œuvre

Le lecteur qui aborde Frères Volcans pour la première fois risque d'être déconcerté. D'abord, par l'étrangeté du titre. Ensuite par la composition du texte littéraire.

Roger Toumson suggère qu'il faut rapprocher ce titre des vers du poème « C'est Moi- même Terreur » tiré du recueil Ferremets et y voir un hommage à Aimé Césaire.

C'est moi-même terreur c'est moi-même

le frère de ce volcan qui certain sans mot dire

rumine un je ne sais quoi de sûr<sup>2</sup>.

Mais on ne saurait oublier les implications de ce thème du volcan. L'action se déroule dans la ville de Saint-Pierre, à l'ombre d'un volcan : la Pelée. Il y a une explosion sociale annoncée : Mai 1848.

Le pluriel du titre de PLACOLY peut alors s'interpréter, lui aussi, dans un dédoublement infini de l'image qui passe de la métonymie au symbole : les volcans devenant l'image métonymique par excellence de l'île, leur pluriel les représente toutes. « Frères Volcans » humains aussi, dans la mesure où le révolté narrateur choisit le Rebelle comme modèle d'élection. « Frères Volcans » pluriels, pour désigner dans le texte historique la montée des révoltes anti-

---

<sup>1</sup> Roland Suvelor, « Un parcours inachevé », Tranchées Spécial, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, Janvier 1993.

esclavagistes, comme celles qui ont ponctué l'année de l'abolition que couvre le cahier trouvé... « Frères Volcans », enfin dans la fraternité de l'imaginaire qui relie PLACOLY et CESAIRE, tout écrivain antillais se sentant marron et volcan en puissance...<sup>1</sup>

Le volcan est la représentation des hommes qui accèdent à la parole, à l'expression, car un travail s'opère dans la communauté comme dans les profondeurs du volcan.

Au bout du petit matin , sur cette plus petite épaisseur de terre que dépasse de façon humiliante son grandiose avenir - les volcans éclateront, l'eau nue emportera les taches mûres du soleil et il ne restera plus qu'un bouillonnement tiède picoré d'oiseaux marins - la plage des songes et l'insensé réveil.<sup>2</sup>

La montagne est ici associée à l'acte révolutionnaire, car ici un travail souterrain s'opère dans les entrailles d'une communauté, comme dans les profondeurs d'un volcan. Cette métaphore du volcan est présente dans la littérature antillaise : l'image du volcan qui vomit sa lave et qui exprime la colère avec force et violence dévastatrice.

Combien de fois, en levant les yeux vers la Montagne endormie, et comme si les frondaisons du volcan en gardaient encore l'écho, n'ai-je entendu la phrase magique que les esclaves, armés de flambeaux, couraient répéter d'habitation en habitation et de mornes en fond : LA LIBERTE VA VENIR.(F.V,10).

La richesse du titre laisse présager d'une infinité de sens enfouis tout au long des textes.

---

<sup>2</sup> Aimé Césaire, *Ferremets*, collection La Poésie, Paris, Editions Le Seuil, p 321

<sup>1</sup> Clarisse Zimra, « Second retour au pays natal: Frères Volcans de Vincent PLACOLY » in Etudes littéraires françaises - *Carrefour de cultures* , Tübingen-Allemagne, GNV Günter Verlag Tübingen, p 534

<sup>2</sup> Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal, Paris, Editions du Seuil, p. 10

La thématique du volcan ne se réduit pas au pays ni à la circonstance, mais peut être considérée ici comme synonyme d'attente, de vœu, de désir fort, (ardent comme le feu ?). Il faut ici considérer la métaphore du feu, tout en faisant appel à un symbole fondamental, est mis en association avec le mot frères et rappelle l'évidence de la quête de l'autre comme alternance des mondes possibles. Les notions de catharsis, de fécondation et de conscientisation deviennent inséparables de cette thématique.

Si l'articulation du symbolisme du feu renvoie inévitablement aux théories de Bachelard, l'association feu/cendres renvoie aux couples captivité/liberté, explosion/dépassement et à une dialectique qui servira à marquer la purgation du temps. La dualité qui s'exprime dans la volonté de la conquête de la liberté et de l'espace veut chanter une terre, un pays.

Le sous-titre annonce une chronique de l'abolition de l'esclavage. L'anecdote dit que c'est l'éditeur, qui, perturbé par l'énigme du titre qui imposa cette dénomination. Comme le dit Philippe Pierre-Charles, l'édition « obéit à des règles qui ne souffrent pas le doute. Il faut étiqueter ». C'est sur la proposition d'un Max Rustal, ami de l'auteur que le texte sera baptisé chronique. Même si Jack Corzani prévient que pour analyser « les événements de Saint-Pierre et de ne pas simplement les raconter, le terme de « chronique » ne rend pas compte de l'entreprise », mais « qu'il en réduit la portée ».

Entre la ruse de l'éditeur soucieux de son marketing, il faut lire ce dédoublement auteur-éditeur, et éditeur-ami comme l'amorce d'une problématique de l'intergenre et de l'impossible identification entre roman et chronique, mais aussi de l'interrogation de l'auteur sur la relation dialectique entre l'œuvre et ses finalités. Surtout que le « découvreur » du manuscrit, lui-même, avoue ne pas pouvoir le définir : « Livre-journal » ? « Confession tragique » ? Je ne sais pas ».

Le lecteur devra admettre que le texte littéraire participe de plusieurs genres, sans qu'aucun d'eux ne s'impose.

Placolý [...] menait de front deux types d'investigation et

d'écriture, la création romanesque (domaine si réaliste que puissent être par certains de ses aspects tel ou tel roman -, de l'imaginaire, du mythe, du fantasma, de la liberté créatrice- y compris sur le plan de la langue individuelle et de l'écriture métaphorique-) et l'essai, lieu de réflexion, de la rigueur, de la soumission aux faits et au code linguistique. Frères Volcans par sa structure, mêle les deux genres sans les confondre, dans la mesure où la fiction romanesque ne fait que cadrer une réflexion qui nous l'avons vu, au delà du personnage, est essentiellement celle de l'auteur<sup>1</sup>

Comme dit Gilles Nélod, dans *Panorama du roman historique*. Nous sommes en présence d'une narration où les éléments fictifs se mêlent à une proportion plus ou moins forte d'éléments vrais. Ces référents historiques permettent à l'auteur de ranimer des personnages mémorables, un esprit du temps, des aspirations d'hommes du passé, des événements anciens, en un mot une époque.

Comme tout roman, le roman historique se compose de deux couches : la couche de la réalité reproduite et vérifiable et la couche de la réalité inventée. Le roman n'a pas pour but de fournir une reproduction photographique des événements. Ce n'est pas le récit qui est au service de l'histoire, mais cette dernière qui est annexée par la fiction romanesque. L'historique est au service d'une esthétique. Comme tout auteur de roman historique, Placoloy veut donner à sa fiction la crédibilité que constitue la caution de l'Histoire.

Frères Volcans est donc un roman historique au sens le plus strict : restitution des faits d'une époque, mais aussi de sa mentalité. La situation historique constitue la trame du roman mais l'évolution intérieure des personnages est liée à cette situation historique. Sous nos yeux, l'Histoire se tisse : à l'image des personnages par qui nous en prenons la mesure, elle est faite moins de volonté et d'héroïsme que de faits quotidiens.

---

<sup>1</sup> Jack Corzani, Frères Volcans : un roman au service de l'Histoire, Colloque International Vincent Placoloy, janvier 1996, Fort-de-France, Imprimerie Spéciale Association Vincent Placoloy, Novembre 1997.

Partie	Dates	Lieux	Episodes	Pages
PREFACE			L'EFFET D'HALLUCINATION : précise les conditions de naissance de ce texte	10
PREMIERE PARTIE	2 Janvier 1848  3 Février 1848	Saint-Pierre	- Maladie du maître - Mort de Phidélise - Soirée mortuaire ( p 36) Débat : Quel est l'avenir de la colonie ?	15 à 42
	Mois de Février	Saint-Pierre Hôtel Desgrottes	- Visite de Vive, visite de Raff le médecin - Le maître s'ennuie Réflexions sur l'esclavage et sa disparition, sur la fraternité et la paix sociale ( pages 40, 47, 50)	42 à 52
	Mois de Mars		La tension monte dans la colonie ( p 52) Réflexions sur le malheur des nègres ( p 60) Les arguments de Schoelcher nous sont présentés.	52 à 62
	Mois de Mars ( Période du Carnaval)	Prêcheur	Visite chez les de Brenne, aristocrates de la terre. Injustice et châtiments à Gaité, le nègre. Réflexions sur la condition des nègres	62 à 66

	Mois de Mars (Période du Carnaval)	Saint-Pierre	Des nègres qui ont profité du Carnaval pour se moquer de leurs maîtres préfèrent s'immoler, plutôt que de d'être punis. Réflexions sur la condition des nègres.	66 à 75
DEUXIEME PARTIE	25 Avril	Saint-Pierre	Réflexions : Qu'est-ce que le progrès ?	79 à 83
	Mai		Election du Conseil Municipal, avec à sa tête Pory Papy Devant les difficultés pour réorganiser le travail, Rostoland propose de surseoir toute décision jusqu'à l'arrivée du Chaptal, bateau qui doit arriver le 5 Juin. Prévision d'une messe pour le 5 Juin  Visite de Vive qui a très peur	83 à 85
	20 Mai			
	23 Mai		Amnistie générale aux nègres Réflexions sur l'histoire d'Haïti : Pierrot, Mackendal et les anonymes Réflexions sur abolition et liberté	86 à 92
	29 Mai		Husson, le commissaire de l'Intérieur, est désavoué par les propriétaires. Réflexions sur l'amitié et la fraternité	92 à 95
	3 Juin		Attaque contre Raff et Prévôteau, les nègres sont inoccupés	104

Partie	Date	Lieux	Episodes	Pages
	4 Juin		Arrivée de la Mésange Arrivée du commissaire de la République Perrinon Période trouble sur le plan social	104
	11 Juin		Fin du journal	115
	14 Juillet		Plantation de l'arbre de la Fraternité Quelques nègres refusent ce geste qui leur rappelle l'usurpation de leur liberté.	115
POST-FACE			LE PASSE D'AUJOURD'HUI : Réflexions sur les nègres et la liberté, de nos jours. Comment intégrer les événements de 1848 dans notre réflexion d'aujourd'hui ?	119 à 126

En écrivant *Frères Volcans*, Placolý est confronté au problème de la réélaboration littéraire d'un événement historique qui a déjà subi les avatars de l'écriture : études historiques, commentaires sociologiques. On comprend l'importance du défi intellectuel d'une telle entreprise littéraire pour un auteur. Comme Vargas Llosa, l'écrivain est fasciné par l'art du « mentir vrai » en littérature.

Comme l'Histoire, le roman historique a affaire à du passé et à des trépassés. Historien ou romancier, celui-ci sollicite les morts qui nous restent chronologiquement ou culturellement proches, qui importent à la définition de notre identité.

Le thème historique du roman est la trame solide sur laquelle vont pouvoir se tisser les autres thèmes : la quête de soi, les rapports des nouveaux libres avec le travail, avec les droits juridiques. Par le moyen du substrat historique, Placolý s'intéresse au centre de sa réflexion : Que sont les esclaves en 1848 ? Où vont-ils ?

Nous percevons l'ambiguïté de ce héros qui entreprend la recherche de son identité culturelle et qui veut également dépasser sa propre identité. Il s'affirme comme sujet et non comme objet, il est en quête et en conquête de lui-même.

L'écriture part de l'impasse d'une situation politique intolérable pour tenter de revivre, à travers les aléas de la fiction, les conduites fondamentales susceptibles d'expliquer la raison d'être du mal du monde, de son monde.

Frères Volcans est un récit à facture expérimentale qui aspire à transformer en système autotélique, ce qui permet de modaliser l'écriture. L'écrivain prend en charge d'intégrer au procès narratif toutes les perspectives qu'offre la critique ou la conscience du code littéraire. Le texte murmure son écart. La caractéristique de l'écriture tourne autour de l'idée qu'il ne s'agit pas seulement de la reconstitution véridique d'un moment historique mais plutôt d'une métaphore de l'absence ou d'une métaphore du passé comme absence de récit. Il s'agit de mettre en rapport entre le passé et l'écriture de la reconstitution. A travers ce roman historique Placolty souhaite élaborer, avec des personnages représentatifs, des réflexions sur l'histoire des hommes de la colonie, à la veille de mai 1848 et pendant cette période d'intense bouleversement.

C'est pourtant bien un roman que l'auteur a voulu écrire, un roman où l'essai est inséparable de la fiction. Bien plus, l'écriture essayistique éclaire et soutient cette fiction. C'est un roman, dans le sens que lui donne Kundera, c'est-à-dire «une méditation sur l'existence vue au travers des personnages imaginaires ». Le choix du roman n'est pas innocent car l'essai ne lui permet de parvenir à la connaissance du passé. Le roman lui donne l'occasion de mettre en avant «l'intuition mobile de la rêverie ». Il est vrai qu'un texte littéraire comme celui-ci pose de façon aiguë, la question de son interprétation. Non seulement son auteur n'est pas «un » mais ses lecteurs sont inévitablement multiples.

## 2. LES NOUVELLES

*La nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte : son effet est plus intense ; et comme le temps consacré à la lecture d'une nouvelle est moindre que celui nécessaire à la digestion du roman, rien ne se perd de la totalité de l'effet.*

*Théophile Gautier*<sup>1</sup>

Vincent Placolý a toujours affirmé son intérêt pour ce genre particulier et son admiration pour des auteurs qu'il considère comme de grands maîtres : William Faulkner, Richard Wright, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges. Ces écrivains originaires de l'espace américain qu'il cite le plus souvent en épître à chacune de ses nouvelles.

Écrites entre 1970 et 1971, parues dans différentes revues, rassemblées pour la plupart dans le recueil "Une journée torride" (1991) les nouvelles de Placolý écrivent les souhaits, les espérances de l'auteur tout autant que les hésitations de nos sociétés.

Nous connaissons, pour le roman, les enjeux de l'incipit, cet espace qui oriente notre vision du texte. Plus que pour le roman, la nouvelle doit poser, dès les premiers mots, les repères nécessaires à notre compréhension. C'est Philippe Hamon qui attire notre attention sur l'intérêt dramatique du récit qui s'organise dans «la concordance et la discordance relative, dans un même texte, entre marques stables (le nom et le prénom) et marques instables à transformations possibles (qualifications, actions) ».

---

<sup>1</sup> Théophile Gautier, cité par Le Loch Raymond in Une partie de campagne, Parcours de Lecture n° 79, Paris, Bertrand Lacoste

## 2.1 : SOLEIL VERT

La première nouvelle, écrite en 1973 (publiée en 1986) "*Soleil vert*" met en scène "une femme du monde que la nuit a égaré dans une de ces immondes boîtes de nuit des bas quartiers, pas d'issue de secours, une unique porte blindée avec un judas comme ouverture sur la rue où commencent à passer les tinettes ; la dame prononce une phrase dont on ne comprend pas bien le sens, mais à travers laquelle cependant le lecteur perçoit qu'il ne lui reste plus rien en fait de liberté" <sup>1</sup>.

Dans "*Soleil Vert*", nous découvrons "une femme du monde que la nuit a égarée dans une de ces immondes boîtes de nuit de quartier" <sup>2</sup>. Ce texte est une interrogation sur le mal-être antillais, sur la définition de son identité.

## 2.2 : STROPHES TROUVEES DANS LA SERVIETTE D'UN INCONNU

Cette nouvelle que nous retrouvons dans le recueil *Une journée torride* (1191) paraît, pour la première fois, en 1980, dans un numéro de la revue *Caré* intitulé «La mort introuvable ».

"*Strophes trouvées dans la serviette d'un inconnu*" évoque le comportement d'un homme qui récupère une serviette abandonnée dans un bar par l'un des clients et décide de prendre connaissance des quinze pages d'écriture qui- s'y trouvent. Perplexe, il lit le désespoir et le mal-être, le glissement d'un individu vers un autre monde : celui de la folie. A l'intérieur de celle-ci, quelques feuillets qui interrogent le monde. "Qui es-tu ?" "Qui suis-je ?" "Où vais-je ?" "Où aller ?". La nouvelle raconte les tentatives du narrateur pour retrouver l'auteur de ces quelques lignes.

La nouvelle intitulée "*Strophes trouvées dans la serviette d'un inconnu*", est l'illustration de la quête de l'écrivain, de l'hallucinante question mainte fois reposée de la relation entre la mémoire et l'histoire. "On ne peut véritablement

---

<sup>1</sup> Vincent Placol, « Avant Propos » *Une journée torride*, Paris, Editions La Brèche, 1991, p.15

<sup>2</sup> V. Placol, *Une journée torride*, Paris, Editions La Brèche, 1991.

parler de soi-même, à la rigueur de ce que l'on a lu dans les livres et peut être plus modestement des créations de l'imagination"<sup>1</sup>.

"Strophes trouvées dans la serviette d'un inconnu » s'interroge sur les limites entre folie et mort, sur la frontière tenue entre délire et imagination.

### 2.3 : BIOGRAPHIE DE PIERRE-JUST MARNY

En 1983, Placolty publie « Biographie de Pierre Just Marny" qui raconte les derniers moments de liberté de celui qui fut surnommé "la panthère noire" par la population martiniquaise, sa "cavale" et ses rencontres à travers la Martinique.

Le souvenir du personnage de Just Marny est encore vivace dans beaucoup de mémoires antillaises. Délinquant mineur il refusa de trahir ses complices lors de son arrestation et assumait sa peine de prison. S'estimant homme d'honneur, il revint chercher (à sa sortie de prison) sa récompense qu'il ne reçut pas. Il se fit justice et s'enfonça dans la marginalité en se faisant appeler "la Panthère noire". Meurtres après exactions il divisa la population. Ce fut un véritable choc social. Placolty quant à lui avertit, "Il ne faut pas se laisser prendre au piège du mot biographie. Ce n'est pas la vie de Marny... J'ai essayé de le prendre plus à la fin de son existence... A un moment où il avait été arrêté dans le quartier de Sainte-Thérèse et où il faisait l'effort de méditer sur ce qu'il avait fait"<sup>1</sup>.

Le personnage de Marny lui permet de s'interroger sur la société coloniale qui a favorisé la surévaluation du « droit et la force de la loi ». Comment cette société a-t-elle pu à ce point dévoyer les notions d'héroïsme ? En fait, Marny n'est-il pas, comme nous autres, un spectateur abstrait du monde ?

---

<sup>1</sup> Vincent Placolty. Interview in *France-Antilles*, Quotidien d'informations des Antilles, Fort-de-France, 19/10/91

<sup>1</sup> Vincent Placolty Interview. Emission "On en parle" Fort-de-France, RFO Martinique, 11/12/91

## 2.4 : LE GRAN MAN BY-MAN

La nouvelle « Le Gran Man-Byman » publiée en Avril 1986, dans la revue *Europe*, raconte un des épisodes de l'histoire coloniale. Nous sommes en 1860, au moment où les Français et les Hollandais sont encore obligés de se soumettre aux conditions des Aweas - nègres marrons réfugiés dans les forêts du Maroni - caractérisés "par leur aptitude à combattre et leur facilité à conduire des pirogues par n'importe quelle mer". Par les moyens de la fiction historique, l'écrivain s'interroge et nous interroge sur les conditions d'une paix impossible entre colonisateurs et Nègres marrons.

Le Grand-Man Byman" est l'histoire d'un traité non conclu en 1860 entre les Blancs et les "Aweas dont la nation se composait de tous les nègres fugitifs des habitations incendiées du Nouveau Monde.

La nouvelle est aussi une réflexion sur l'incompréhension entre les peuples. L'un des lieutenants de Byman réclame le jugement de Dieu pour les diplomates blancs. Cette épreuve consiste à obliger les étrangers à subir « l'épreuve du gonflement », donc à ingurgiter des plantes médicinales. Cette exigence va aboutir à la mort des émissaires blancs, va tuer la paix et annoncer la défaite des Nègres et la victoire de la colonisation.

Le thème rejoint celui esquissé dans *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, avec ce fils débile qui naît des amours de Marcel et d'Eléonora. C'est une interrogation sur l'absence de communication entre deux êtres, deux peuples, deux continents. Cette histoire exprime l'échec des relations entre dominants et dominés.

## 2.5 : LES PAUVRES GENS

"Les pauvres gens", nouvelle publiée, pour la première fois dans la revue *Présence Africaine*, en 1982 est l'histoire d'un vieux, Papa Duvert, qui a la charge de son petit-fils depuis que la mère du petit est partie avec un "monsieur" de la ville. Le garçon connaît les affres de la faim, alors qu'il rêve de friandises. Il est victime de la solitude, parce que le grand-père qui attend le passage du facteur pour percevoir sa retraite, n'a pas les moyens de lui payer

le trousseau nécessaire pour l'école. Il souffre de l'oubli, les lumières de la ville ayant ébloui la mère au point qu'elle en oublie sa progéniture.

"Les pauvres gens", nous présente les moments de tendresse partagés par le vieux Papa Duvert et son petit-fils, malgré les difficultés de la vie.

Cette nouvelle est l'histoire de la passion d'un homme qui supplée sa fille dans l'éducation d'un petit garçon. Elle est une interrogation sur l'affection qu'il faut donner à un enfant qui s'éveille à la vie. Le grand-père, dans toute sa nudité matérielle, reste l'unique espérance de cet enfant.

## 2.6 : UNE JOURNEE TORRIDE

"Une journée torride" parue en 1988 et l'histoire de Monsieur Borromée Niger - ancien avocat - qui se veut poète. Ses principales activités sont d'écrire des lettres aux amoureux et d'essayer de faire publier "ses récitations" dans les journaux.

"Une journée torride" nous raconte la dernière journée de Monsieur Borromée Niger. Le récit débute au début de la journée,

Juste avant que le soleil se lève ... Monsieur Borromée Niger avait pris l'habitude de réciter ... Ce matin-là Monsieur Borromée Niger récitait donc

et se termine à la tombée du jour.

Et c'est ainsi qu'en fin d'après-midi, Monsieur Borromée Niger cessa de vivre . Avant de subir une crise d'hémiplégie, Borromée Niger se promène - nous promène - dans Fort-de-France. Ces pas qui l'ont conduit à travers les quartiers de la capitale l'amènent à l'Evêché, sur les hauteurs de Fort-de-France, où il finit par mourir.

Ce texte est le récit d'une passion, celle d'un homme qui vénère l'écriture, d'un homme qui veut s'emparer de la fonction de nomination, instauratrice de sens et de signification dans sa vie.

## 2.7 : LE VOYAGE SECRET D'AUGUSTE-JEAN CHRYSOSTOME

"Le voyage secret d'Auguste Jean Chrysostome" a pour thème principal, la mort. Elevé à l'ombre de la cathédrale Saint-Louis, symbole d'une ville "qui restera notre aeterna mater", l'existence du héros est très tôt marquée par la mort de ses frères "quand l'avion qui les ramenait au pays s'est fracassé dans l'océan". Dès lors tout bascule dans cette famille, "la cathédrale Saint-Louis devient la seconde raison de (sa) mère" et son père se met à dépérir. C'est une vraie famille en déliquescence qui nous est décrite car sa sœur "à cause d'un inoubliable chagrin d'amour, avait pris l'habitude de s'inventer des maladies nerveuses" et son père se met à disparaître deux ou trois jours de la semaine. Le père et la mère vont mourir à une semaine d'intervalle. Pour le héros, il n'y a qu'une seule espérance "il n'existe aucune mort, sauf que l'on change de vie". Ce texte est une réflexion sur la mort qui est omniprésente dans notre vie.

"Le voyage secret d'Auguste-Jean Chrysostome" est un regard jeté sur une famille qui se meurt dans une ville qui se transforme. Ce texte nous permet d'effectuer un voyage dans la ville de Fort-de-France, comme nous l'avions déjà fait dans « Une journée torride ». Il est l'occasion de rendre un hommage à son maire, le poète Aimé Césaire.

## 2.8 : LE REVE BLEU

"Le rêve bleu" paru en 1989 est l'histoire d'une jeune fille qui "rêvait à sa fenêtre quand un oiseau vint se poser sur son bras". Autant que le rêve, c'est le voyage qui est magnifié, celui-ci la conduit des Antilles à l'Afrique. Une nouvelle fois la question du temps qui passe est posée : "où sont-ils allés, et combien de mois, d'années, de siècles a duré le périple ? » Personne ne le sait.

« Le rêve bleu » est un voyage vers la mythique Afrique.

Ce conte tient une place particulière dans l'œuvre de l'auteur, elle est revendiquée comme étant un conte. De plus, ce texte paraît dans un recueil édité par l'organisation écologiste martiniquaise, l'Association de Sauvegarde

du Patrimoine Martiniquais (ASSAUPAMAR). Placolý donne, comme chaque auteur participant à ce recueil, son sentiment sur le rêve et raconte son attachement à la terre martiniquaise, «cette matrice matérielle de notre Patrimoine est donc ce substrat premier à partir duquel germent les atouts de résistance et de survivance d'un peuple »<sup>1</sup>.

Ces nouvelles sont essentielles à notre connaissance de Placolý : leurs thèmes, leur densité permettent de dégager les caractéristiques de son écriture. Si elles méritent d'être étudiées pour elles-mêmes, il convient d'étudier le rôle qu'elles jouent dans l'architecture de l'œuvre placolienne.

Il s'agit d'explorer un genre littéraire dont l'originalité tient davantage aux sujets abordés et à leur traitement romanesque dépouillé. Le quotidien est utilisé comme source d'inspiration. La nouvelle devient une chronique de la noirceur des jours et de la dureté des temps.

Le procédé consiste à penser la personnalité de ses héros, leurs sentiments, leurs tourments, puis à transformer en actions. Si bien que l'intériorité des personnages se manifeste essentiellement par des réactions ou des contradictions vues du dehors. Ces récits, agencés ainsi avec virtuosité, sont concis, mais riches d'intrigues de toutes sortes qui s'enchaînent souvent à l'intérieur d'un même espace-temps.

---

<sup>1</sup> Préface de *Ecrire pour la Terre, Ecrire pour l'Assaupamar*, Fort-de-France, Imprimerie Spéciale Assaupamar, Juillet 1989.

## II) LE THEATRE

*Mon théâtre a une fonction critique, il doit inciter le public à juger.*

*Bertol Brecht*

*"Apprendre à voir l'homme derrière la fonction sociale, briser le barème des valeurs dites morales en le remplaçant par celui des valeurs sensibles, surmonter les tabous, le poids des défenses ancestrales, cesser d'associer l'objet au profit que l'on peut en tirer, au prix qu'il a dans la société, à l'action qu'il commande. »<sup>1</sup>*

*Mais le théâtre restait, pour moi, différent de la littérature. [...] être écrivain, avoir une carrière littéraire - me paraissait se composer de deux parties : la littérature proprement dite, soit les essais et les romans, et des pièces de théâtre. Mais pour celles-ci, il n'y avait pas que l'auteur ; il y avait aussi l'acteur - et une différence fondamentale entre l'auteur qui écrit et l'acteur qui joue. Un partage*  
*Jean-Paul Sartre<sup>2</sup>*

Cette dernière citation rappelle une obsession de Sartre. L'auteur dramatique n'est que l'accoucheur d'une œuvre collective dont l'achèvement passe par une troupe et suppose un public. Plus que jamais, à la différence du philosophe et du romancier, le dramaturge est par nature un artiste dépossédé de son œuvre, obligé de partager avec l'auteur et le metteur en scène. Ce qu'il accepte avec plus ou moins de bonheur. C'est l'une des particularités de l'écriture théâtrale.

L'autre particularité du théâtre est qu'il fonde sa singularité sur une double organisation :

- il est d'abord un texte littéraire ;

---

<sup>1</sup> Mabile Pierre cité par Vincent Placoloy in *La vie douloureuse et tragique d'André Alier* (inédit).

<sup>2</sup> Sartre Jean-Paul, *Conversations* avec Bernard Dort, Paris, Editions du Seuil, 1979

- il fait, concrètement, son apparition à l'instant où il met des corps, des objets, et des sens dans l'espace, à travers l'ordonnance d'un jeu.

Vouloir étudier le théâtre de Placoly, c'est étudier les textes dramatiques et accepter la suprématie d'une de ses composantes : l'écriture littéraire.

Le théâtre poursuit des objectifs qui lui appartiennent en propre, en destination d'un destinataire collectif, un groupe. Le langage s'exprime par les moyens de la représentation et l'auteur cherche, dans le spectacle, autre chose que la seule satisfaction du regard. Le divertissement est une méthode et un passage obligé qui sert, finalement, une visée essentielle. Comme disait Camus, «le théâtre m'aide à fuir l'abstraction qui menace l'écrivain ».

Le théâtre communique des émotions, des doutes qu'il diffuse et qu'il insinue chez le spectateur. Quel est le véritable rapport entre le théâtre et la vie ? Irréel, le théâtre n'intéresserait personne. Mais les règles et lois qui gèrent les évolutions des personnages nous montrent que l'acteur et le spectateur reconnaissent une interférence du réel et de l'irréel au théâtre. Si le spectateur et l'acteur jouissent du plaisir que leur donne le théâtre, ils reconnaissent que si le théâtre reproduit la vie, il n'est pas la vie. Le théâtre est, aussi, du domaine de l'illusion. Henri Gouhier analyse, avec profondeur, le phénomène conventionnel du théâtre.

Le théâtre vit de conventions. Sur la scène, tout est illusion, le temps, l'espace, la lumière et les gens eux-mêmes reçoivent un nouvel être de leur déguisement, ici c'est l'habit qui fait le moine.<sup>1</sup>

Mais que l'on ne s'y trompe pas, le théâtre renvoie inévitablement à la vie ; c'est dans la vie de tous les jours que s'élabore toute forme de théâtre à laquelle assiste les spectateurs.

Pour percevoir le tragique ou le dramatique ou le comique de ce qui arrive, il faut donc que ce qui arrive soit tenu pour

---

<sup>1</sup> Henri Gouhier, , Théâtre et existence, Paris, Editions Aubier, 1963, p 25

existant. Ceci n'est plus affaire de perception, mais de jugement. Et ce jugement n'est pas seulement le fait de l'acteur qui rend l'action présente dans la représentation mais du spectateur pour lequel cette présence signifie une existence réelle.<sup>1</sup>

D'ailleurs Thomas Melone défend l'idée que le drame se joue d'abord dans la vie.

[.] l'essence de l'existence se vit aujourd'hui, bien dramatiquement, au-delà de la personne, dans le spectaculaire, dans le théâtral, dans cet ensemble de conduites que nous exposons au regard des autres, souvent avec une savante mise en scène pour leur suggérer, suivant les éclairages que nous y mettons et l'atmosphère que nous suscitons, pour leur suggérer une certaine lecture de notre personnalité et les valeurs qui sous-tendent le déroulement général de notre numéro sur la scène du théâtre universel<sup>2</sup>.

Du point de vue du contenu, le théâtre apparaît comme un conflit entre des puissances ou des valeurs fondamentales. Comme le dit Hegel dans son *Esthétique*, l'expression théâtrale révèle un groupe social, une classe qui cherche à contrôler la totalité de la société. Les deux valeurs s'opposent dans la conduite des affaires politiques et morales, en particulier l'Etat et la Religion.

Du point de vue de la forme, ces valeurs s'incarnent dans des individus appelés personnages qui vont s'opposer dans la vie sociale. L'action dramatique naît de ces oppositions et de ces péripéties. Ces oppositions vont engendrer des conflits. C'est la réalisation de ces conflits qui va conduire de l'exposition au dénouement, après nous avoir conduit au paroxysme de l'action. Le rapport des conflits, du rapport des valeurs fondamentales et exclusives définit l'œuvre dramatique.

---

<sup>1</sup> H Gouhier, *Théâtre et existence*, Paris, Editions Aubier, p 25

<sup>2</sup> Thomas Melone, cité par Thomas M'Bom in *Le Théâtre d'Aimé Césaire*, Paris, Editions Nathan, 1979.

Dans les pièces qui nous concernent, l'affirmation d'une contradiction engendre le conflit, un rapport de luttes et de conflits. Dans *La fin douloureuse et tragique d'André Alier*, l'affrontement se situe entre le militant communiste et l'oligarchie békée. Dans *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, le conflit est triple, le leader noir s'oppose à l'ancien colonisateur, à son peuple et au reste des dirigeants de l'armée. Dans *Grand Hôtel*, c'est un individu qui nous révèle son mal-être dans la société. Nous retrouvons, en Don Juan, un individu décadent qui s'oppose à la société. *Mambo* nous propose une double transformation psychologique, celle d'un prolétaire noir et d'un jeune béké. Une amitié bascule sous les pressions sociales et nécessités historiques. Nous passons d'une neutralité observée à l'obligation d'un choix.

Le thème du leader est au centre des deux premières pièces étudiées : *La vie douloureuse et tragique d'André Alier* et *Dessalines ou la passion de l'indépendance*. *Grand Hôtel* est une méditation sur la place de l'individu dans la société. *Don Juan*, *Mambo* sont des adaptations. Cette dernière pièce met en scène un antagonisme entre un noir et un béké blanc qui apprend le pouvoir.

Placoloy consacre au théâtre une partie importante de son activité littéraire : il y voit un moyen de susciter une conscience politique et le moyen de toucher le public populaire. L'écriture romanesque, par certains aspects : la question de la langue, celle de la narration, lui refuse ce contact qu'il recherche avec les siens et que lui permet l'expression théâtrale. Le passage de l'écriture romanesque à l'écriture dramatique mérite attention. Mieux que la prose romanesque, la dramaturgie rend les interrogations d'une société en gestation. Parole, mimiques, chants et danses peuvent mobiliser plus facilement un public, de culture populaire généralement orale, qui y retrouve la réalité antillaise.

De plus, certains auteurs, en particulier Glissant, pensent que l'expression théâtrale peut servir la construction identitaire.

Quand un peuple se constitue, il développe une expression théâtrale qui «double» son histoire [la signifie] et en dresse l'inventaire. a) Le théâtre est l'acte par lequel la conscience

se voit, et par conséquent se dépasse. Il n'y a pas de nation sans théâtre. b) Le théâtre suppose le dépassement du vécu [...] <sup>1</sup>

Placoloy s'ouvre à la réalité contemporaine, l'explore dans sa complexité et sa totalité, la fait apparaître à travers ses moments les plus significatifs y compris les plus contestables mais toujours magnifiés par la poésie.

Le théâtre a toujours été la "voie royale" pour Placoloy, celle qui permet de tout dire et de tout révéler. En cela il rejoint Césaire qui affirmait

Il faut parler clair, parler net, pour faire passer le message. Et il me semble que le théâtre peut s'y prêter et il s'y prête bien <sup>2</sup>.

Le théâtre est le plus excitant des arts, selon Placoloy. Il est un lieu de révolte et de remise en cause du système. L'écriture dramatique et les questions qu'elle soulève permettent d'approcher la réalité avec le langage le plus intense, le plus métaphorique possible.

Veut-on méditer sur [la guerre], s'interroger sur la brutalité des pouvoirs tels qu'ils s'incarnent en hommes n'ayant de cesse de trahir la confiance qu'on leur porte, sur l'aveuglement d'êtres humains qui se haïssent dès lors qu'ils sont séparés par un relief, un fleuve ou un bras de mer, de familiers oubliant qu'ils sont frères aussitôt que la seule ambition personnelle les commande, veut-on méditer sur l'impuissance de la raison ? [...] Les hommes sont ainsi faits qu'ils souffrent depuis la nuit des temps, des mêmes maux, des mêmes peurs, du même aveuglement <sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Edouard Glissant, « Théâtre, conscience du peuple », *Acoma* n° 2, Fort-de-France, Juillet 1974, p 41 et sq

<sup>2</sup> Aimé Césaire, Interview *Magazine Littéraire*, Mensuel culturel, Paris, Novembre 1969

<sup>3</sup> Olivier Schmitt cité par *Le Monde - Dossiers et documents littéraires*, n°7- Avril 1995, p 3

Après avoir fait ses premières armes avec différentes mises en scène, lors de ses années d'étude, l'écrivain aborde la création dramatique avec La vie tragique et douloureuse d'André Alier (1969), il y revient en 1983, avec Dessalines ou la passion de l'indépendance (1983). Il s'engage définitivement dans l'écriture dramatique quand il commence à collaborer avec la troupe Témat Lari. L'écrivain fournira l'essentiel du répertoire de cette troupe pendant de nombreuses années. En 1988, le Conseil Général de la Martinique qui vient d'acquérir le Domaine de la Pagerie et veut l'inaugurer, lui commande une pièce. Ce sera Scènes de la vie de Joséphine Tascher de la Pagerie. Toujours la même année, il écrit, pour le centenaire de la ville de Schoelcher, Guanahani, récit sur la rencontre des précolombiens et des colons aux Antilles. Il écrit aussi une comédie dramatique Arlette Chaussette et une comédie de cape et d'épée L'auberge des trois passes. Toujours avec la même troupe, il présente Pamelo ou la liberté au septième (7e) Festival Caribéen de Théâtre du CMAC. Quelques mois après, toujours au CMAC, le Témat Lari joue la pièce Vivre ou mourir ou la mort de Mara qui sera adaptée pour RFO Télévision en 1989.

En 1989, il adapte le Barouffe à Cioffa (1762) de Goldoni. Il transpose l'histoire à Tartane - Martinique et elle devient Massacre au bord de la mer de Tartane. Comme chez Goldoni, la pièce présente une étude de mœurs, un drame de la collectivité, un conflit de caractères. C'est un tel succès populaire lors de sa présentation au Festival Culturel de la ville de Fort de France qu'elle est immédiatement adaptée pour RFO Télévision.

En 1990, à la demande du CMAC et de l'association du troisième (3è) âge "Le bel âge" de Sainte Luce, il écrit pour le Témat Lari La véritable histoire de Médard Aribot. Ce texte se veut une réhabilitation de Médard Aribot, originaire du Diamant, qui avait été condamné à la relégation en Guyane, près du bagne, à la suite de troubles politiques survenus dans la commune du Diamant. En 1925, au cours des élections truquées, comme il en eut tant aux Antilles, le chef de brigade Battistini frappe l'urne et renverse les bulletins qu'elle contient. Le peuple manifeste et "l'autorité" fait intervenir la troupe. Le commandant d'escadron De Coppens est tué de deux coups de fusil. Médard Aribot est

accusé d'avoir envenimé la situation en exhibant un buste du militaire qu'il avait sculpté. Il est arrêté et condamné à quinze ans de bagne<sup>1</sup>. Réhabilitation et dénonciation de l'injustice se côtoient ici<sup>2</sup>.

La mort emporte Placolý avant que soient jouées ces deux dernières pièces. Le CMAC présente, en 1992, *Le Grand Hôtel* (écrit en 1991) qui retrace la solitude d'une dame de la haute société âgée d'une quarantaine d'années, qui se retrouve dans un hôtel qui a subi les outrages des ans. Elle s'interroge sur la vie, le temps qui passe. 1992 est l'année de la commémoration de la "découverte" des Amériques par Christophe Colomb. L'auteur fête à sa manière cet événement. Son *Colomb 92* s'inspire de Lope de Véga *El nuevo descubierto por Colon* (1614) pour mieux en prendre le contre-pied. Au regard de l'Européen, admiratif de l'exploit de Colomb, va s'opposer le rigoureux regard de l'Américain, petit-fils d'esclave.

En même temps qu'il écrit des pièces de théâtre, l'écrivain se met à réfléchir sur la question de la mise en scène. Nous retrouvons l'essentiel de ces réflexions dans le *Livre blanc sur le théâtre*, qui est rédigé pour les Rencontres Caribéennes de Théâtre de 1987 et résume l'essentiel des méditations des patriciens du théâtre martiniquais.

Le terme de mise en scène a deux sens distincts : il désigne d'une part l'ensemble des moyens d'expression scénique (jeu des acteurs, costumes, décor ou dispositif, musiques, éclairage, mobilier) ; il désigne d'autre part, la fonction consistant à l'élaboration et l'agencement spatial et temporel

---

<sup>1</sup> A ce propos, il est intéressant de lire *Le bagnard et le colonel* de Richard Price, Paris, Editions des Presses Universitaires de France, coll. Ethnologies, 1998. Il précise que le colonel de Coppens, candidat de la droite à la mairie du Diamant en 1925, avait commandé un régiment d'artillerie coloniale et, après, sa retraite des forces armées en 1920, était « rapporteur des questions économiques au conseil général ».

Pour comprendre l'ambiance de l'époque, il faut lire l'article de Cécile Celma, dans « La vie politique en Martinique des années 1910-1939 » dans *Historial antillais*, vol V, Fort-de-France, Société Dajani, 1981. Ce même jour, le dimanche 25 mai 1925, deux militants socialistes, Des Etages et Zizine sont tués, d'une balle dans le dos, par un gendarme, dans la commune de Ducos.

<sup>2</sup> Nous devons ajouter que la version de Placolý des événements du Diamant et le personnage de Médard Aribot ont soulevé une vive controverse dans les *Cahiers du patrimoine* numéro de 1990, revue culturelle du Conseil Régional et dans *France-Antilles Magazine* dans un article signé par Rabussier et publié en octobre 1993, soit une année après la mort de Placolý.

de ces moyens d'expression en vue de l'interprétation d'une œuvre dramatique ou d'un thème<sup>1</sup>

Placolý a toujours été attiré par la mise en scène. Déjà en 1967, alors qu'il était étudiant à Paris, il avait dirigé la mise en scène de *Agénor Cacoul* de Georges Mauvois. Il est persuadé que le théâtre est "non le seul jeu scénique, mais le grand jeu théâtral qui est une scène d'échanges entre un texte et un spectacle, entre des comédiens et un metteur en scène, entre une scène et une salle, entre un théâtre et une société »<sup>2</sup>.

Le metteur en scène fait un apport non négligeable, celui de l'effort d'élucidation. Il "défigure ou représente" (défigurer n'étant pas péjoratif ici). Il faut comprendre que "défigurer ou représenter le personnage au clair de lune" signifie donner un corps scénique à une abstraction visuelle ; ou du moins l'abstraire de la réalité commune pour la représenter... Le dramaturge ne peut pas dépendre de ce type de contraintes rationnelles. Entre les cabrioles de la commedia dell'arte, le fracas hyper-réaliste du théâtre de boulevard, l'hératisme de la tragédie, qui contraint princes et monarques à disserter sur la mort en des vers mesurés, le tapage et le clinquant des pièces de démonstration rituelle, et la scénographie d'un BECKETT, qui fait penser au regard d'un iambe sur la solitude, la relation dramaturgique se trouve présente : elle intègre la phrase écrite dans un univers de visualisation spectaculaire, l'univers lui-même s'inscrit dans un espace à la fois vide et mort, mais qui devient cependant le réceptacle de "ces chimères destinées à tempérer le néant"<sup>3</sup>.

Le souci permanent de la mise en scène devient un élément fondamental de sa création dramatique. Il suffit pour s'en convaincre de relire les nombreux

---

<sup>1</sup> André Veinstein, La mise en scène in le Théâtre, Paris, Editions Larousse, 1976.

<sup>2</sup> Bernard Dort, Théâtre public in le Théâtre, Paris, Editions Larousse 1976.

<sup>3</sup> Vincent Placolý, « La représentation dramatique » in Le livre blanc sur le théâtre, Fort-de-France Imprimerie Spéciale CMAC - 1990

avertissements, indications scéniques, didascalies qui accompagnent ces textes dramatiques.

Que ce soit Bérard Bourdon, metteur en scène du Poutji pa téat ou José Alpha, celui du Témat Lari, tous les deux reconnaissent la part importante prise par l'écrivain dans l'élaboration scénique des pièces.

Quels sont les éléments constitutifs des écrits dramatiques permettant de le vérifier dans l'œuvre de Placolý ? Nous proposons de découvrir le théâtre placolien selon deux axes. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à quelques œuvres originales de l'auteur et dans un second temps à quelques œuvres adaptées d'auteurs venus d'horizons divers

## 1.1 : LA PREMIÈRE VERSION

### 1.1.1 : La œuvre de l'écrivain

*La tragédie, c'est d'abord une histoire et des personnages dans un monde traversé de contradictions et qui l'on découvre dans l'intimité de leurs souffrances. Une histoire qui associe les registres de ses figures, et qui nous donne à penser<sup>1</sup>*

C'est à Paris, que Placolý écrit, à la demande de ses amis, son premier texte théâtral. Celui-ci est monté et joué par les étudiants d'origines diverses (antillaises et africaines) regroupés au sein de l'atelier théâtre. Ils avaient déjà mis en scène la pièce *Agébor* de Georges Métrou. Placolý choisit de rendre hommage à ce martiniquais résolu né le 12 janvier 1924, au Fond-Boulet, sur la commune de Caze-Picots à la Martinique. Son cadavre, bécot les flics, la face recouverte de boue, est découvert par un petit bouvier. Ce sont ses papiers d'identité qui révèlent qu'il s'agit d'André Allier, gérant du journal «*Liberté*» et militant communiste. A partir de cet événement Placolý va visiter l'histoire de la Martinique de l'année 1934 jusqu'aux temps modernes. Roman

<sup>1</sup> Sylvain Bruchon, cité par *Le théâtre - Boulevards et documents littéraires*, n°7, Paris, Mouton Editeur, avril 1983, p.2

# 1: LA FIN DOULOUREUSE ET TRAGIQUE D'ANDRÉ ALIKER

(Schéma pour une présentation de la société coloniale)

C'est à Paris que l'écrivain commence à écrire sa première pièce de théâtre intitulée La fin douloureuse et tragique d'André Alikér. Il essaie de retracer les derniers instants d'André Alikér, dirigeant du Journal Justice, assassiné en 1934 ; il tente de retranscrire l'impact du crime dans la population et les méandres de l'enquête qui y avait suivi. Ce texte de jeunesse de l'écrivain écrit entre 1967 et 1969 sera réécrit quelques années plus tard et transformé en opéra.

## 1.1 : LA PREMIERE VERSION

### 1.1.1 : LA GENESE DE L'ŒUVRE

*La tragédie, c'est d'abord une histoire et des personnages hors normes, traversés de contradictions et que l'on découvre dans l'intimité de leurs souffrances. Une histoire qui bouscule les repères de nos jugements, et qui nous donne à penser<sup>1</sup>*

C'est à Paris, que Placolý écrit, à la demande de ses amis, son premier texte théâtral. Celui-ci est monté et joué par les étudiants d'origines diverses (antillais et africains) regroupés au sein de l'atelier théâtre. Ils avaient déjà mis en scène la pièce Agénor Cacoul de Georges Mauvois. Placolý choisit de rendre hommage à ce martiniquais retrouvé mort, le 12 janvier 1934, au Fond-Bourlet, sur la commune de Case-Pilote à la Martinique. Son cadavre, bercé les flots, la face recouverte de boue, est découvert par un petit bouvier. Ce sont ses papiers d'identité qui révèlent qu'il s'agit d'André Alikér, gérant du journal «Justice» et militant communiste. A partir de cet événement Placolý va visiter l'histoire de la Martinique de l'année 1934 jusqu'aux temps modernes. Remanié

<sup>1</sup> Stéphane Braunschweig, cité par Le Monde - Dossiers et documents littéraires, n°7, Paris, Mensuel littéraire, Avril 1995, p 2

par l'auteur, ce synopsis, écrit entre 1967 et 1969, sera transformé en opéra à la fin des années 80.

### 1.1.2 : LES SOURCES HISTORIQUES

Né, le 10 février 1894, au Lamentin, commune du centre de la Martinique, André Alier est issu d'une famille modeste d'ouvriers agricoles du quartier Roches-Carrées. Après la première guerre mondiale, d'où il revient en héros, il est commis dans une maison commerciale. Il s'installe à son compte, avec pour clientèle les petits boutiquiers et vendeurs du marché central.

Il s'inscrit au groupe communiste «Jean-Jaurès» et devient responsable du journal «Justice» où il assume de multiples fonctions : secrétaire de direction, correcteur, diffuseur et gérant.

Il pratique le journalisme d'investigation. Il effectue des reportages, des enquêtes dans les rues et dans les champs. C'est ainsi qu'il va dénoncer le patronat, le milieu clérical et la haute administration coloniale.

Le mardi 11 Juillet 1933, «Justice» publie un article avec les gros titres suivants : « Alerte ! Le Panama du Lareinty. Les chéquards de la fraude fiscale. Magistrats pris la main dans le sac ». Alier détient les preuves du scandale Aubéry-Lareinty. Aubéry qui devait huit millions de francs à la colonie, voit sa dette annulée par le Cour d'Appel de Fort-de-France le 9 avril 1930. Alier et le journal «Justice» vont lancer une campagne de dénonciation des pratiques du béké et du gouverneur Gerbinis.

La tentative de corruption tentée par les békés est dénoncée par Alier. Le 3 novembre 1933, en représailles, il est roué de coups à la sortie d'un spectacle de cirque. Le 1<sup>er</sup> janvier 1934, il est enlevé, frappé, bâillonné et jeté à l'eau au large de Fort-de-France. Bon nageur, il réussit à regagner la terre ferme. Le 12 janvier 1934, le corps ligoté d'André Alier, bras et pieds liés, est retrouvé sur une plage de Case-Pilote. L'affaire est jugée en France hexagonale. Deux saint-luciens Moffat et Mellon sont les principaux suspects. Ils sont acquittés par le tribunal de Bordeaux.

André Alikér devient un des symboles de la lutte du prolétariat martiniquais contre l'oligarchie békée<sup>1</sup>.

### 1.1.3 : ANALYSE DU TITRE

Parmi les diverses fonctions qui sont assignées à un titre, nous pouvons en retenir deux, apparemment contradictoires, alors qu'elles sont en réalité complémentaires. D'une part, le titre doit informer sur l'œuvre à découvrir, renseigner objectivement le lecteur par des voies dénotatives. D'autre part, le titre a une valeur de suggestion, il doit stimuler l'imagination du lecteur, exciter sa curiosité grâce à des vertus connotatives. Il participe du contrat entre l'auteur et le lecteur.

Le titre peut être considéré comme révélateur du mode de fonctionnement, des thèmes essentiels et du sens de cette œuvre. En choisissant d'écrire ce texte, Placoloy choisit un thème historique. Il attribue le statut de personnage principal à André Alikér. Son personnage est emprunté à l'histoire martiniquaise. Alikér est un personnage populaire, qui marque encore les esprits. Il a pris une dimension historique et est devenu, pour une frange de la population martiniquaise et antillaise, le symbole de la lutte du prolétariat martiniquais contre l'oligarchie békée. Cette « affaire » a été révélatrice de l'importance du débat politique et le rôle prépondérant de la presse.

Le titre se lit aussi, comme révélateur des thèmes essentiels. Titre et sous-titre permettent de déceler les thèmes essentiels. Dans *La fin douloureuse et tragique d'André Alikér*, le mot tragique veut dire funeste et marque la pièce du signe de la fatalité. Il évoque « une situation où l'homme prend douloureusement conscience d'un destin ou d'une fatalité qui pèse sur sa vie, sa nature ou sa condition même. Il suggère un homme « souffrant et luttant ». La mort violente de André Alikér, les deux mains liées dans le dos en témoignent, nous autorise le rapprochement avec « la voie douloureuse du

---

<sup>1</sup> Le Béké est un descendant de colons, il est un blanc né aux îles et possédait, jusqu'à ces dernières années, les moyens de production. Le statut socio-hiérarchique du béké, celle de « Grand Blanc » l'oppose au « béké gouyav » qui représente le « Petit blanc pays » et au « Blanc zorey' » qui se signale individu de race blanche, non métissée, qui a l'arrière de son oreille très pâle. Le mulâtre est un métis de noir et de blanc.

Christ » sur le chemin du Calvaire, théâtre de souffrances fatales. Le sous-titre précise les intentions de l'auteur et le cadre de la pièce. Placoloy exploite toutes les situations qui permettent d'avancer les idées d'André Alier et des masses laborieuses.

La figure d'André Alier n'est pas innocente. Elle désigne pour le lecteur l'héroïsme, la résistance, la fin dramatique de l'homme. L'expression « fin douloureuse et tragique » véhicule un sens négatif confirmé par l'image de la société dans laquelle la pièce se déroule. Le personnage évolue dans une logique de destruction morale et physique. La pièce s'inscrit dans une dimension politique.

Le sens de l'œuvre est déjà clair : la figure populaire aide à la dénonciation d'une situation politique.

1.1.4 : L'ORGANISATION DE LA PIECE

	DECOR	PERSONNAGES	ACTIONS	CHANTS	DITS (PAROLES)	THEMES MUSICAUX
P R O L O G U E	Portrait du cadavre ligoté d'A. ALIKER	Orchestre				la Martinique sous le joug des féodalités békés  assassinat du militant révolution naire la civilisation est égale à : la malnutri- tion, la misère sociale ; la culture : l'impossi- ble bonheur, l'oppres- sion la révolte la civilisation est égale à : la malnutri- tion, la misère sociale ; la culture : l'impos- sible bonheur, l'oppres- sion la révolte

INTITULÉ		DECOR	PERSONNAGES	ACTIONS	DITS (PAROLES)	THEMES MUSICAUX
<b>PREMIERE PARTIE</b>						
<b>T a b l e a u I :</b>	Lieu ouvert où les éléments du décor se montent et se démontent	Le directeur de la troupe	Le directeur de la troupe occupe la scène en raison du retard de la troupe, Son histoire n'a rien à voir avec le reste du texte,	Complainte des pêcheurs,	Apologue de la mangouste et de l'arbre, Début du monologue de la vieille femme,	La situation actuelle rappelle les historiques la vie d' André Alikér
<b>I a b l e a u II :</b>	Commisariat de police de Fort-de-France	Un jeune homme, Une jeune femme, Une vieille femme les policiers Les saint-luciens le commerçants Monsigny Le directeur de la troupe,	Les acteurs miment la scène de la découverte du cadavre de André Alikér, Interrogatoire des West-indians suspects du meurtre,	Complainte du peuple des West-Indians,		
<b>I a b l e a u III :</b>	Salle de mariage,	La vieille qui va intervenir comme un griot, Les mariés	scène de la préparation du mariage, discussion de l'affaire,	Ballade des nouveaux mariés	Dit de Ti-Ken TILIKIT OK	

ENTRACTE						
	Fort-de-France avec des inscriptions politiques sur les murs	Deux vendeurs de journaux,	Les journaux s'affrontent sur l'affaire, Le peuple demande justice,			
DEUXIEME PARTIE						
<b>T a b l e a u I :</b>	Quartier populaire,	Hommes antillais et West-Indians, Homme de main d'Aubéry,	Aubéry cherche les instruments de son crime,	Chant de la légitime défense,		
<b>T a b l e a u II :</b>	Maison d'Aubéry,	Aubéry, La bourgeoisie martiniquaise, Les domestiques,	Aubéry reçoit les membres de la bourgeoisie martiniquaise  Ses sbires viennent lui annoncer l'échec de l'attentat contre Alier,		Le dit de la fatalité,	
<b>T a b l e a u III :</b>	Autel où se dresse le cercueil d'André Alier,	Le procureur général, Le médecin légiste, Un gendarme, Un représentant de la presse gouvernementale, Le peuple, Le directeur de la troupe,	Le peuple salue la dépouille d'André Alier,		Oraison funèbre sur la tombe de André Alier,	la Martinique sous le joug des féodalités békés,

TROISIEME PARTIE						
			Panoram a des évène ments internatio naux,	Chant de l'année 1934,		
EPILOGUE						
	Scène tradi tionnelle de la mort,	Le marié, Le marchand de sommeil,	La léthargie s'empare de la scène, Le marié refuse de se laisser emporter par le sommeil,	Chant du peuple en lutte,		Thèmes modernes : Sun Ra Archie Shepp,

### 1.2.1 : LA VERSION OPERA

*L'opéra est donc un art du récit, et le metteur en scène a la charge d'organiser l'action sur le plateau selon ce qu'il lit dans la musique et surtout dans le livret. Mettre en scène suppose beaucoup d'humilité et beaucoup d'ambition. La naïveté est très difficile à reconquérir. Bizarrement, il faut un long et âpre travail pour accéder, pour se défaire des commentaires et des préjugés et se retrouver face à face avec le livret.*

*Alain Milianti<sup>1</sup>*

	DECOR	PERSONNAGES	ACTIONS	CHANTS	DITS (PAROLES)	THEMES MUSICAUX
T a b l e a u  1 T a b l e a u  2	Fond Bourlet, dans le petit matin       Un poste de police	Les pêcheurs. Le maître de senne Une jeune fille Un jeune homme (son fiancé) Un policier. La grand- mère. Les témoins. Le jeune homme	Scène de halage de senne. Découverte d'un cadavre. L'identité du cadavre est connue. Les témoins sont inté- rogés par un policier désinvolte	Chant des haleurs de senne  Chœur des pêcheurs   Chœur de la protestation Complainte des West- Indies		La Martinique sous le joug des féodalités békées

<sup>1</sup> Alain Milianti - Préface au livret de *Don Giovanni* de Lorenzo da Ponte (cité par Vincent Placolý dans *La fin douloureuse et tragique d'André Alier*)

Alain Milianti est un metteur en scène français, qui a décidé de rendre à la classe populaire, la possibilité de se retrouver dans une représentation théâtrale. Il développe une pratique du théâtre du quotidien, où le silence, l'impossibilité d'accéder à la parole sont désignés comme révélateurs de la crise. Avec son ami Gildas Bourdet, il propose un propos sociologique avec une ironie corrosive. Il a mis en scène *L'Edipe roi de Sophocle* en 1986, travaillé avec le théâtre de la Salamandre de Bourdet et a collaboré avec Ariane Muckine.

Da Ponte Emmanuele Conegliano dit Lorenzo (1749-1833), né à Cenada (Vittorio Veneto), fils d'un tailleur juif, fait ses études au séminaire avant d'être ordonné prêtre. La rédaction d'un texte d'inspiration rousseauiste l'oblige à démissionner en 1776, et trois ans plus tard il est banni pour adultère. Il découvre le monde du théâtre et apprend le métier de librettiste quand il s'établit à Dresde en 1870. L'obtention, grâce au soutien de l'Empereur Joseph II, du titre de poète du Théâtre Impérial de Vienne lui permet de rédiger des livrets d'opéra pour Saliéri, Weigl et Mozart dont le fameux *Don Giovanni ou Les Noces de Figaro*.

T a b l e a u 3		Un pêcheur Le maître de senne La mère Le mari La femme	Scène du mariage.	Ballade des nouveaux mariés	Apologue de la mangouste et de l'arbre. Le dit de Ti Ken Tilikitok	
	<b>DECOR</b>	<b>PERSON NAGES</b>	<b>ACTIONS</b>	<b>CHANTS</b>	<b>DITS (PAROLES)</b>	<b>THEMES MUSICAUX</b>
T a b l e a u IV	Quartier populaire de Fort-de France	Vendeur du journal "Justice". Vendeur du journal "La Paix". Un homme. Une femme. Saga Boy.	Les individus s'opposent sur le crime	Chant de l'année 1934  Complainte du vendeur	Le dit de la fatalité Le dit du militant	
T a b l e a u V	Période du Carnaval  Salon de Monsieur Monsiny	Monsieur Monsiny, commerçant  Madame Monsiny.  Le masque.	Monsiny donne une soirée de Carnaval.			Musique de Carnaval
T a b l e a u VI	Murs de Fort-de France	Le marchand de sommeil. Un homme. ne femme.	Un couple se dispute	Berceuse de la femme.	Monologu e du marchand de sommeil	Thème de Mister Beenwood Dick (Calypso).

La version opéra se situe dans le même esprit que la version précédente. L'action reste la même, il s'agit de présenter l'assassinat de André Alier et l'enquête qui la suivit. Les direx et les chants sont pratiquement les mêmes. Mais Placolx introduit des modifications d'importance.

Premièrement, l'action est plus ramassée, elle se déroule de Janvier 1934 aux festivités de Carnaval 1934. Ensuite, la pièce compte six tableaux et un nouveau tableau fait son apparition : le Carnaval. N'oublions pas que Alier est assassiné à la mi-janvier, donc pendant la période de Carnaval. En outre le personnage de Aubéry disparaît et est remplacé par une représentation particulière, celle du masque. Il semble nécessaire de revenir à la symbolique du Carnaval et du masque pour saisir l'importance de ces apports.

Le Carnaval, institution inscrite dans le temps, entre la fête des Rois : l'Epiphanie et le Carême, et dans l'espace, autorise les retournements sociaux.

« C'est Carnaval ma douce / Plus de peine et de soucis / Il faut laisser son corps aller / Dans un total débordement / Aucune loi ! Nous désobéissons !

Tout le monde est soi-même et personne

(Monsieur Monsiny, Tableau 5)

Il est un détournement réglé de la société et devient le moment privilégié du retournement des rapports sociaux dans une régulation de cette société. Le Carnaval est une possibilité donnée à l'individu de quitter son statut social ordinaire afin d'épouser une nouvelle identité, de procéder à une mystification des hiérarchies socialement admises et reconnues : l'esclave se moque de son maître, la femme devient homme et réciproquement. Le Carnaval est un univers de l'illusion généralisée. Le Carnaval est aussi une purgation du temps social car dérèglement et inversion des rôles sociaux peuvent être considérés comme une soupape de sécurité pour l'autorité hiérarchique. L'inversion des rôles, le nivellement que l'on croit voir durant la fête apparaissent comme l'exutoire le plus parfait dans la société bloquée ou coexistent classes, castes que sépare

un fossé infranchissable. Dans les sociétés hiérarchisées des Caraïbes, généralement, l'endogamie s'oppose au mélange racial.

Comment discerner la vérité sous le masque ? Il vient brouiller les signes distinctifs. Il convient d'observer le comportement précis du porteur de masque : le moment de son entrée (durant une soirée de Carnaval), ses gestes et ses mots (il recommande à Monsieur Monsiny de se méfier de sa femme, en même temps qu'il précise les méthodes utilisées pour corrompre et contrôler les individus importants de la société), la composition du public (les notables, les femmes de mauvaise vie, le Procureur de la République et l'assassin qui ne l'est pas parce que l'agression dont a été victime Alikér n'est pas reconnue comme crime), etc. Le masque cache et supprime l'identité. Il masque au propre comme au figuré celui qui le porte afin de l'aider à personnifier une force, à représenter un groupe social. Le masque nous plonge dans le domaine de l'ambiguïté que véhicule la pièce, autour de certains protagonistes du drame, de la fête de Carnaval qui vient affaiblir l'exigence de justice et vient pervertir les repères.

C'est l'auteur, lui-même, qui rappelle les orientations fondamentales qu'il veut donner à son texte dans l'Avertissement de la version opéra :

1- Les personnages porteurs de parole doivent être considérés d'abord comme des types sociaux, soutenus et grandis par les chœurs, dont la fonction consiste à représenter la société, telle qu'elle existe réellement. La différence avec le théâtre, c'est que dans le théâtre le pathos personnel intervient à tout moment, ce qui n'est pas le cas ici.

2- La musique joue le rôle principal. C'est elle qui constitue le souffle intérieur de la pièce. Elle n'est pas d'accompagnement, elle est de motivation, en ce sens que la musique orchestrée donne forme aux sentiments, en permettant à chacun de prendre conscience que les sentiments véritables existent au fond de tout un chacun ; et ce n'est pas le contraire.



## 2 : DESSALINES OU LA PASSION DE L'INDEPENDANCE

*La considération des véritables axes de notre histoire devrait nous permettre d'échapper au folklore. Nous avons aujourd'hui tout à gagner à voir grand, en nous pénétrant des œuvres des fondateurs des nations américaines. Le génie de Dessalines, vois-tu, réside en cela : comment un nègre dont les origines sont obscures, esclave, marron, analphabète de surcroît, a pu concevoir la cohérence de son monde et trouver les moyens qu'il fallait pour la réalisation des exigences de son histoire.<sup>1</sup>*

Ce n'est qu'une quinzaine d'années plus tard, en 1983, qu'il revient au théâtre. Avec sa pièce *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, il participe au concours "Casa de las Americas" (section théâtre) et remporte le premier prix. Cette pièce met en scène, un des pères fondateurs de la révolution haïtienne, Jean-Jacques Dessalines. Nous sommes dans les périodes où l'indépendance se conquiert, où Dessalines apprend à gérer la liberté nouvellement acquise par les armes, à conduire un pays et des hommes.

### 2.1 :: LA GENESE DE L'ŒUVRE

Plusieurs raisons expliquent la décision de Placolý d'écrire une pièce sur l'homme de l'indépendance haïtienne. Nous notons une certaine admiration de l'écrivain pour le chef d'Etat haïtien, pour son importante participation à l'insurrection des esclaves et pour son combat pour l'indépendance d'Haïti contre l'une des plus grandes puissances européennes de l'époque.

Dessalines était grand danseur, grand buveur, grand joueur... et le reste. Mais il était aussi d'un courage intrépide et d'une audace folle. Il faisait peur aux bataillons ennemis. Au

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, *Révolution Socialiste* n° 401, Organe hebdomadaire du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, 06 Octobre 1983.

congrès de l'Archaie, tous les autres généraux acceptèrent de combattre sous ses ordres.<sup>1</sup>

Il insiste sur la nécessité de comprendre notre histoire à travers nos personnages historiques en particulier des hommes tels que Dessalines, le fondateur de la nation haïtienne. Césaire avec Toussaint Louverture et Christophe ou Glissant avec le même Toussaint ont la même approche de la révolution des esclaves haïtiens.

[...]/Dessalines appartient à la compréhension originelle de notre monde, que partageaient à la fois Washington et Marti de l'unité historique des deux hémisphères. N'oublions pas que de nombreux Haïtiens participèrent, les armes à la main, à la fondation des Etats-Unis d'Amérique, ainsi qu'à la révolution vénézuélienne, sous le drapeau de Miranda. Il me semble qu'il faut chercher là les véritables vertus de notre civilisation.<sup>2</sup>

Ecrire sur le personnage Dessalines représente, pour reprendre ses propres mots, «une descente en soi-même» qui permet «de donner corps à des faits que le fleuve des temps a recouverts de boue», et lui permet, dans un second temps, d'illustrer ses idées sur l'histoire, la solidarité et la construction de l'identité américaines, sur lesquels il s'est longtemps penché.

Lorsqu'il me vint l'idée d'écrire pour le théâtre la tragédie de Jean-Jacques Dessalines, je n'avais en ma possession que très peu de documents qui me renseignent sur la personne elle-même et l'existence du Fondateur. Sur le moment, je ne m'en suis pas trop formalisé sachant bien qu'il arrive que certains personnages n'apparaissent sur le devant de la scène que dans les temps de grands accidents de l'Histoire, quand se dénouent ces charnières du Temps où un ordre va disparaître

---

<sup>1</sup> Vincent Placol, *Révolution Socialiste* n° 401, Organe hebdomadaire du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, 06 Octobre 1983.

<sup>2</sup> Vincent Placol, idem, ibidem

et que de nouvelles instances se mettent en place dans les douleurs de la gestation des peuples affamés un éclair, d'éternité. Mais il arrive aussi lorsque l'on commence à saisir le personnage en ces instants de grande lumière sur le proscenium du monde, celui-ci a déjà subi l'imprévisible transfiguration qui le rend, à la limite, méconnaissable à notre vision. En effet ils ne sont plus couverts par leurs oripeaux d'hommes ; ils ont revêtu la mise étincelante des êtres d'exception, et adapté sur leur visage le masque qui donne à la voix les accents du tonnerre. "Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur", écrivait Mallarmé.<sup>1</sup>

Ecrire sur Dessalines et sur l'histoire d'Haïti permet à l'écrivain Placolý de réaffirmer la nécessaire solidarité avec un peuple valeureux mais qui connaît les affres de la misère et de la déchéance.

[L'autre raison est ]la nécessaire solidarité que je n'ai jamais cessé d'entretenir, chaque fois qu'il m'était demandé de la manifester de manière active, avec les destinées de la nation haïtienne. Je pense en particulier aux épreuves que cette nation a traversées au cours de la récente décennie, épreuves dont la nature tragique peut se résumer par ces mots terribles prononcés par l'un des acteurs les plus tenaces de la renaissance actuelle de la démocratie haïtienne : "Notre ambition est de passer de la misère abjecte à la pauvreté digne".

Or l'on peut affirmer, sans courir le risque de se tromper, que toute solidarité avec le peuple haïtien d'aujourd'hui, confronté aux défis que l'on sait, porte, en son absolue générosité, le souvenir de la résistance et des audaces prométhéennes des ouvriers de l'indépendance. Car en ce début du XIXème

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, *Révolution Socialiste* n° 401, Organe hebdomadaire du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, 06 Octobre 1983.

siècle américain où la théologie, la philosophie et l'économie politique établissaient encore une équivalence naturelle entre masse noire et esclavage, œuvrer jusqu'au bout pour l'indépendance et fonder l'Haïtienne revenait sinon à concevoir l'éternité de la matière historique, du moins à imposer comme figure emblématique le mot d'ordre défit les armées de Napoléon Bonaparte transféra dans les mains des esclaves d'hier la totalité du pouvoir politique de son pays, le mot d'ordre de liberté sans conditions.<sup>1</sup>

C'est à un véritable travail de découverte et de redécouverte que se livre Placoly afin de «préparer pour les générations futures les armes de la lutte contre l'oubli ».

De manière tout à fait naturelle, la première phase du travail a consisté à rechercher les éléments nécessaires à l'établissement de l'existence d'un homme. Méthode dite positive qui revient à tisser la série des milieux successifs qui forment l'individu, d'abord l'empreinte des milieux d'enfance et de jeunesse, plus tard les influences où s'épanouissent ou au contraire s'étiole l'âge adulte ; viennent alors l'étude de l'individu ainsi formé, la recherche des indices qui mettent à nu son vrai fond, les oppositions et les rapprochements qui dégagent sa passion dominante et son tour d'esprit spécial, en bref, l'analyse de l'homme lui-même. Mais, au bout du compte, je ne faisais qu'accumuler les pages du dossier de la résistance américaine contre l'envahisseur, l'esclave contre son maître, le péon contre l'haciendadero, le nègre marron contre son habitant. Or, je ne parvenais pas à déclencher cette instantanée métamorphose qui pût transformer mon personnage en héros singulier de tragédie ; même si, dans ce domaine, la chaîne ininterrompue des révoltes et

---

<sup>1</sup> Vincent Placoly, *Révolution Socialiste* n° 401, Organe hebdomadaire du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, 06 Octobre 1983.

insurrections nègres dans l'hémisphère américain avait de qui tenir<sup>1</sup>.

## 2.2 : LES SOURCES HISTORIQUES<sup>2</sup>

Qui est véritablement Jean-Jacques Dessalines ? Pourquoi intéresse-t-il tant Vincent Placolý ?

On ne connaît pas avec certitude la date de naissance de Jean-Jacques Dessalines, ni le lieu que certains historiens ont fixé dans l'Artibonite à Marchand, alors que la tradition orale la fixe à l'habitation caféière Cormiers dans les montagnes de la Grande-Rivière du Nord qui aurait appartenu au comte Etienne Cochart de Chastenoy. Mirambeau, son médecin rapporte qu'il aurait passé son enfance avec une tante nommée Taya et serait devenu par la suite l'esclave d'un certain Henri Duclos. Le nom de Dessalines apparaît tardivement avec un autre maître. On le présente comme un beau Noir bien bâti. Dessalines est charpentier de métier et reste esclave jusqu'à l'âge de trente-trois ans où il rentre dans les premières bandes d'insurgés de 1791 conduites par Boukman. On dit qu'il est un esclave rebelle, souvent en fuite, dont le corps couvert de cicatrices rappelle les punitions reçues pour ses différents actes de marronnage.

En 1778, l'amiral d'Estaing jette l'ancre [dans la vaste baie du Cap-Haïtien, ville d'Hispaniola, «la perle des Antilles »]. Il vient chercher 1500 hommes, résolus, esclaves ou affranchis, pour aider les colons américains à se libérer du joug britannique. Le jeune Henri Christophe se porte volontaire. Né en 1767 à Grenade, dans les îles du Vent, il réussit à échapper au travail de la plantation esclavagiste pour devenir apprenti maçon. A douze ans, il s'enfuit,

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, *Révolution Socialiste* n° 401, Organe hebdomadaire du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, 06 Octobre 1983.

<sup>2</sup> Ces notes sont rédigées grâce à l'article « Dessalines » du *Dictionnaire Encyclopédie Désormeaux*, F-de-F, 1992 et à l'article : « Haïti : les travaux herculéens du roi Christophe » de Francis Leary in *Courrier de l'Unesco*, Publication de l'Unesco, Paris, Mars 1994, pp. 46-48

mais est capturé par un négrier français qui le revend à Saint-Domingue à un officier de la suite de l'amiral d'Estaing.

Christophe rentre d'Amérique transporté d'enthousiasme. Après de nombreuses discussions avec d'autres Noirs et mulâtres originaires de Saint-Domingue et des Antilles qui supportent mal la domination française, il se persuade que ce qu'ont réussi les révolutionnaires américains, les esclaves de Saint-Domingue peuvent le faire aussi. La chute de la monarchie française au nom de l'idéal de liberté et d'égalité va lui permettre de réaliser ce rêve.

Dessalines n'a pas le même parcours. Après avoir combattu successivement dans les bandes des autres chefs de l'insurrection : Jeannot, Jean François et Biassou, il finit par rejoindre Toussaint lors de la bataille de la Tannerie en 1792. Quand ce dernier se met au service de l'Espagne, Dessalines le suit.

En mars 1792, la Convention proclame l'émancipation des mulâtres et Noirs affranchis des Antilles. Cette décision provoque la colère des colons français, qui rompent avec Paris et appellent les Anglais à la rescousse, massacrant tous les esclaves qui revendiquent leurs nouveaux droits. En 1794 le Comité de salut public abolit l'esclavage. Les Noirs se rallient en masse à la République et chassent les occupants britanniques de Port-au-Prince. Nommé capitaine, Dessalines se fait remarquer par sa haine implacable du parti colon. En octobre 1794, il est promu au grade de chef de bataillon par le gouverneur Laveaux à la demande de Toussaint Louverture, puis devient colonel de la quatrième brigade en 1795 et général de brigade en 1797 au moment de la guerre contre les Anglais.

Les esclaves libérés se retournent contre leurs maîtres blancs. Trois anciens esclaves, Toussaint Louverture, Jean-Jacques Dessalines et Henri Christophe se révèlent de brillants tacticiens dans la guerre d'embuscade contre les colons. Au service de Toussaint, Dessalines se signale par la férocité de ses inspections des cultures dans les champs et sa répression contre les Mulâtres dans la guerre du Sud. Finalement, les 40 000 Blancs qui avaient réduit en esclavage 500 000 Noirs sont vaincus, massacrés ou contraints de

partir en exil. Ainsi prend fin la première (et la seule) révolte d'esclaves victorieuse du Nouveau Monde. Le déséquilibre des forces entre les deux camps, beaucoup plus accentué que dans le reste des Antilles, est dû à la rapacité des planteurs français. Acharnés à s'enrichir par le travail forcé des esclaves, ils ont importé, rien qu'en 1787 et 1788, plus de 60 000 esclaves africains. Mais le premier consul, Napoléon Bonaparte, ne se résigne pas à la perte de la « perle des Antilles ». Un corps expéditionnaire de 26 000 hommes dirigé par son beau-frère, le général Leclerc, brise la résistance des milices noires. Dessalines est alors fermier, autant dire propriétaire, d'une trentaine de sucreries et est devenu le bras droit de Toussaint. En mars, il organise la résistance indigène au fort de la Crête-à-Pierrot mais ne participe pas aux derniers assauts soutenus en son absence par Magny et Lamartinière qui font une retraite héroïque au milieu des troupes françaises. Attiré dans un piège, Toussaint Louverture est exilé en France et meurt dans un fort du Jura, le fort de Joux. Le rêve de liberté des Noirs semble tourner court.

Entré au service des troupes coloniales après la trêve de mai 1802, Dessalines commande les opérations contre les insurgés dans la chaîne des Matheux et est l'artisan de la capture du neveu de Toussaint, Charles Bélair, et de sa femme Sanite, qui sont condamnés à mort et fusillés.

Une épidémie de fièvre jaune va soudain décimer les troupes françaises. L'armée conquérante, après avoir volé de victoire en victoire de février à juin 1802, ne contrôle plus que Saint-Domingue quand Leclerc meurt, en octobre de la même année. Sa femme, Pauline Bonaparte, décide de rapatrier son corps. C'est alors que Dessalines rejoint le camp des insurgés quelques jours après la défection de Pétion et Clervaux, en octobre 1802, et prend le commandement général de leurs troupes et réduit par la force les chefs indépendants, comme Lamour Dérance, qui refusent l'unité de commandement.

Au congrès de l'Archaie en mai 1803, il crée le drapeau national en arrachant la couleur blanche du drapeau français et après l'indépendance, il remplace le bleu par le noir.

Après avoir fait soulever le sud de l'île par Geffard, il mène campagne

dans le nord, les Noirs, réorganisés par Dessalines aidé de Henri Christophe, remportent près de Cap-Haïtien la bataille décisive de Vertières, le 18 novembre 1803, qui amène la capitulation de Rochambeau au Cap, l'évacuation de la colonie et la proclamation de l'indépendance. Le 1<sup>er</sup> janvier 1804, à Gonaïves, sur le littoral occidental, Dessalines proclame la République d'Haïti, qui retrouve ainsi le nom (signifiant «pays montagneux») que les Indiens aborigènes avaient donné à l'île. La première République noire est ainsi la deuxième colonie d'Amérique à accéder à l'indépendance.

Devenu gouverneur général à vie, Dessalines entreprend de consolider l'indépendance d'Haïti en ordonnant la construction des fortifications dans les principales zones montagneuses du pays et le massacre général des français restés dans l'île (février-mars 1804). Lorsque parvient en août 1804, la nouvelle du couronnement de Bonaparte en France, Dessalines, à l'instar de Napoléon, s'érige en empereur, sous le nom de Jacques 1<sup>er</sup>. La cérémonie a lieu au Cap-Haïtien, le 6 octobre 1804. La nouvelle constitution, promulguée en 1805, fait d'Haïti un empire électif, avec privilège pour l'empereur de désigner son successeur. Son épouse, Claire-Heureuse, née Guillaume, reçoit le titre d'impératrice, mais il n'y a pas de noblesse : « Je suis le seul noble en Haïti » se plaît à répéter le nouvel empereur. Le siège de la capitale de cet empire est transporté sur l'habitation Marchand dans l'Artibonite où de nombreuses fortifications sont établies. C'est Dessalines qui a l'idée de construire une forteresse imprenable sur le pic Lafferrière de la chaîne du Bonnet à l'Evêque.

En février 1805, l'empereur lance plus de trente mille hommes dans une campagne contre la partie de l'est de Saint-Domingue, où s'est réfugié le général français Ferrand à la tête de quelques centaines d'hommes représentant les débris du corps expéditionnaire français. Après un siège d'une vingtaine de jours devant Santo-Domingo (mars 1805) Dessalines rentre précipitamment dans l'ouest à l'annonce qu'une flotte française menace les côtes d'Haïti. Incendies, pillage des villes et des récoltes et massacres d'habitants espagnols marquent la retraite forcée de son armée.

Sur le plan intérieur, Dessalines établit un règlement des cultures des

plus sévères pour les cultivateurs qui sont réduits à une sorte de servage organisé militairement. Il veut ensuite faire procéder à la vérification générale des titres de propriété. Cette entreprise renforce les inimités qui commencent à se développer contre lui sous forme de conspirations, notamment dans le sud, une centaine de propriétaires dépossédés déclenchent une insurrection dont le général Guérin, ministre de la Guerre, prend la tête et qui rallie rapidement les principales autorités de l'ouest, les généraux Pétion, Yayou et Magloire Amboise.

Le 17 Octobre 1806, au Pont-Rouge, à l'entrée de Port-au-Prince, l'empereur est renversé par les généraux Christophe et Pétion. Il est assassiné dans une embuscade tendue par Guérin. Un certain Garat tire le premier coup de feu et le Mulâtre Charlotin Marcadieux, aide de camp de l'empereur, tombe à ses côtés victime de son dévouement. La foule se livre ensuite à d'odieuses mutilations sur le cadavre de Dessalines dont les restes méconnaissables sont réunis dans un sac par une vieille folle nommée Défilée qui les transporte de nuit au cimetière intérieur, aujourd'hui école Sainte-Anne, où l'on fait ériger un modeste tombeau portant l'épithète : « Ci-gît Dessalines, fondateur de l'Indépendance d'Haïti. Mort à 48 ans ».

### 2. 3 : ANALYSE DU TITRE

Le titre doit s'analyser comme une profession de foi et nous place, déjà, sur une piste. Dans *Dessalines ou la passion de l'indépendance* le mot "indépendance" qui est la manifestation d'un caractère indépendant ou une situation de liberté est associé avec le mot "passion" (souffrance, enthousiasme, exaltation). Jack Corzani fait remarquer que le mot "*passion*" doit être compris dans les deux acceptions, l'ardeur et l'itinéraire tragique ». Par ce titre, l'auteur affirme que l'histoire dont il va nous faire le récit est une histoire tragique. L'auteur nous suggère une orientation de lecture et de compréhension, pour ne pas dire qu'il nous impose son point de vue sur l'histoire de Dessalines et de Haïti.

A la seule lecture du titre, nous savons que la passion (l'amour) de

l'indépendance, qui marque la pièce du sceau de la fatalité, conduira inexorablement Dessalines à la passion (souffrance), donc à l'issue fatale irrémédiable.

### 3 : GRAND HOTEL

La pièce Grand Hôtel commence en 1984, quand Mina, la compagne de Vincent, de retour de Paris, lui déclare avoir vu à Paris, *Oh, les beaux jours* ! de Becket interprété par Madeleine Renaud. Fascinée par la représentation, elle demande à l'écrivain de lui écrire un texte de la même veine et de la même tonalité. Placoloy pose la question primordiale : « Que pourrait-on faire dire à une femme pendant deux heures sur une scène ? » Finalement, il décide de relever le défi. De longues années plus tard, en 1990, le dramaturge met un point final au texte. Celui-ci sera mis en scène, lors des Rencontres Caribéennes de Théâtre de mars 1992, quelques mois après sa mort.

L'hôtel, dans lequel loge cette femme, devient un des personnages principaux de ce texte dramatique

### 4 : DON JUAN

A la suite d'un défi que lui lance un de ses amis de la génération 46, Pierre Phillipy, Placoloy entame, en 1984, la rédaction de "Don Juan". A la question que l'on pourrait poser : pourquoi Don Juan ? Il répond "Pourquoi pas Don Juan ? Y aurait-il un type humain, pétri de la riche pâte de l'universalité, qui nous échapperait, qui nous dépasserait ou bien qui serait étranger à notre humanité ?"<sup>1</sup>.

Il s'agit de transposer l'un des mythes universels les plus réputés dans la société antillaise, de le relire à la lumière de nos idées modernes les aventures amoureuses de Don Juan. Depuis son apparition, aux environs de 1630, Don Juan s'est révélé l'un des thèmes les plus excitants de la création littéraire.

---

<sup>1</sup> Vincent Placoloy, *Don Juan*, Avertissement p.3 , Fort-de-France, Editions Hatier, 1984.

Devant le succès de cette pièce, Radio Télévision France Outre-Mer (R.F.O) ", en réalise l'adaptation télévisée.

#### 4.1 : LA PRESENCE D'UN MYTHE

Dans l'Europe médiévale circulait une légende. Un jeune éméché traverse un cimetière, le jour de ses noces. Apercevant un crâne par terre, il donne un coup de pied dedans et par manière de plaisanterie, invite la mort à son repas de noce. La fête bat son plein lorsque le fantôme frappe à la porte. Il prend place à la table mais ne mange d'aucun mets. A son tour, il lance une invitation à l'insolent jeune homme et lui fixe rendez-vous au cimetière. L'incrédule se rend et découvre une table dressée près d'une tombe. Le squelette lui serre la main et l'engloutit dans les ténèbres infernales.

Cette légende, dont 300 versions sont répertoriées, contient déjà trois éléments de base commun à tous les Dom Juan ultérieurs : l'invitation burlesque adressée au mort, l'apparition du convive défunt (sous la figure d'un squelette ou d'une statue), enfin le souper fatal en tête-à-tête avec le mort dans un lieu sacré (cimetière ou église).

La première version de Don Juan qui nous intéresse est celle d'un moine espagnol. Le frère Gabriel Téllez, né à Madrid en 1630, devint prédicateur à Saint-Domingue sous le nom de Tirso de Molina, il écrivit plus de 300 pièces dont un «drame lyrique et édifiant » en vers, publié en 1630 : Le Trompeur de Séville et le Convive de Pierre (El Burlador de Sevilla y Convivado de piedra (en espagnol, burlar signifie tromper, abuser). Don Juan Tenorio, est un jeune seigneur qui applique à la conquête des femmes toute sa joyeuse vitalité. Dans le même temps, le déguisement est, chez lui, une seconde nature. Grâce à ces artifices, il courtise et trompe les femmes qu'il rencontre.

En 1657, c'est au tour de la France d'accueillir Don Juan. Dans deux tragi-comédies en alexandrins, dues à Dorimond et à Villiers, Don Juan joue un personnage antipathique. Huit ans plus tard, en 1665, Molière crée Dom Juan<sup>1</sup> ou Le Festin de pierre, comédie en cinq actes en prose. Grâce à lui, Don Juan

devient un mythe littéraire universel à l'instar d'Œdipe. Son héros, présenté d'emblée comme «un grand seigneur méchant homme » force la sympathie : il a de l'esprit, du panache et de la bravoure à revendre. On le voit secourir un homme attaqué par les brigands, il ne recule devant rien, pas même devant la statue du Commandeur.

Par ailleurs, Don Juan n'est jamais ridicule ; quand il fait rire, c'est toujours aux dépens des autres. Certes, il est un mauvais payeur, (généralement les seigneurs de ce temps le sont presque tous) mais on se réjouit du bon tour qu'il joue à Monsieur Dimanche, son créancier.

Sa conduite avec les femmes n'est pas irréprochable. Il abandonne Elvire, son épouse, une religieuse qu'il a fait sortir du couvent, avec son consentement. Après une tentative d'enlèvement manquée, il s'amuse à séduire deux paysannes, Charlotte et Mathurine. Molière fait de son héros un véritable séducteur qui sait plaire et se faire aimer sans aucun déguisement.

Enfin Molière utilise sa pièce pour adresser quelques clins d'œil à ses contemporains. La célèbre formule «je crois que deux et deux sont quatre » a été prononcée par le prince d'Orange sur son lit de mort. La scène du pauvre, dans laquelle Don Juan contraint un mendiant à blasphémer, s'est réellement passée et a pour protagoniste le chevalier de Roquelaure.

Le thème a fasciné depuis la version de Tirso de Molina. Placoly décide de s'inscrire dans le grand concert de l'humanité et d'apporter sa contribution au mythe.

Pourquoi dire que Don Juan est un mythe ? Un mythe se définit par son caractère fabuleux et par sa valeur allégorique. Mais il faut noter que le mythe associe fonction emblématique, capacité de métamorphose et multiplicité de significations qui s'ajoutent au cours de l'histoire sans jamais s'exclure.

(Don Juan) vit de sa vie propre. Il passe d'œuvre en œuvre, d'auteur en auteur, comme s'il appartenait à tous et à personne. On retrouve là un trait propre au mythe, son

---

<sup>1</sup> Par tradition, on écrit le titre de la pièce Don Juan et le nom du héros Don Juan

anonymat lié à son pouvoir durable sur la conscience collective ; qui va de pair avec son aptitude à renaître, en se transformant, plasticité et propriété indivise ; d'une part, un récit assez ouvert, assez ployable aux circonstances de lieu et de temps pour se référer à la métamorphose, mais sans jamais perdre son identité première ; d'autre part, un bien commun, que tout le monde s'approprie sans l'épuiser<sup>1</sup>

Dans la mesure où nous pouvons fixer une origine historique précise à la pièce, où il a un « auteur » moderne, Don Juan peut-il être considéré comme un héros mythique au même titre que Prométhée ou Œdipe ?

Quand Placolý se met à écrire son Don Juan, son héros fait partie du domaine public. Don Juan n'est plus un personnage de théâtre, mais un mythe. Don Juan n'est pas seulement un mythe dans le sens où il participe d'un imaginaire collectif, mais aussi parce qu'il est une figure ouverte, parce qu'il est producteur d'une infinité de possibilités d'incarnations. Don Juan est l'acteur principal d'un récit dont les mille variantes littéraires ou musicales prouvent l'existence sociale. Et Placolý va, nous en proposer une version bilingue, en langue créole et en langue française, qui va indiquer une exploitation, une lecture nouvelle, faite par un auteur autour d'un récit, d'une figure symbolique donnée sur une tradition culturelle, historique et littéraire.

En ce sens, ce mythe ne raconte pas seulement l'histoire de Don Juan, il parle du monde de Placolý, de son imaginaire : il est le lieu qu'il a choisi pour s'interroger sur l'amour et la mort, le destin et la révolte. L'auteur choisit de mettre en scène « des personnages à la fois cocasses et graves, hauts en couleurs, porteurs de deux ou trois interrogations simples : l'amour, la fidélité, l'existence de Dieu, de même que la présence quotidienne de la Mort<sup>2</sup>. ». L'auteur confirme qu'il s'agit bien d'un récit dont la cohérence est symbolique. En créant son Don Juan, Placolý contribue au mythe. Il y a entre le mythe et la pièce de Placolý, une interpénétration et un échange de réalités théâtrales.

---

<sup>1</sup> Jean Rousset, Actes du XIVème Congrès de la SFLGL, Limoges, 1977, Paris, Editions Erudition, 1981

<sup>2</sup> Vincent Placolý, *Don Juan*, Avertissement p.3, Fort-de-France, Editions Hatier, 1984.

Placolý apporte une pierre qui entre dans la construction d'un édifice destiné par définition à rester inachevé. Don Juan est non seulement l'homme de désir, mythe, un individu au pouvoir de séduction illimité, le symbole de l'inconstance amoureuse, mais il est aussi le symbole d'une société corrompue et en perdition.

Contrairement à d'autres mythes qui se perdent dans le temps ou n'ont pas de véritable résonance à notre époque, Don Juan appartient à l'époque moderne. Il permet de nous interroger sur la violation des normes, sur la « scandaleuse » vie de celui qui se laisse emporter par les passions de l'amour. C'est en cela qu'il intéresse Placolý.

## 5 : MAMBO

En 1982, Athol Fugard, dramaturge sud-africain, présente au Yale Repertory Theatre, puis au Lyceum Theatre de Broadway, une pièce intitulée Master Harold...and the boys.

C'est Jeff Florentiny, alors comédien au Poutyi pa téat, qui découvre la pièce. L'action se passe dans les années cinquante, à Port Elisabeth en Afrique du Sud, au salon de thé « Le Parc Saint-Georges ». Elle oppose trois individus ; Harold dit Hally ou Maître, dont les parents sont propriétaires du salon et Sam et Willie, qui sont employés au salon. Le premier est blanc et les autres sont noirs.

Les trois jeunes gens ont été élevés ensemble et une grande affection existe entre eux. Harold, qui est lycéen enseigne aux « boys » tout ce qu'il a appris en classe. Une grande complicité les unit mais elle est, de plus en plus, menacée par l'autorité que détient et que revendique Harold, chaque jour, un peu plus.

Florentiny décide de présenter la pièce à Bérard Bourdon, le metteur en scène de la troupe. Enthousiasmé, ce dernier demande à Vincent Placolý de lui proposer une adaptation. Celle ci s'appellera Mambo et sera écrite en

langue créole.

Athold Fugard est né en 1932 à Middleburg dans la province du Cap. Dans cette partie de l'Afrique du Sud, l'apartheid, connaît, encore de nos jours, une force réelle, malgré la suppression de ce régime abominable. Avec Breyten Breitenbach (qui a connu les geôles du régime sud-africain) et Nadine Gordimer (Prix Nobel de littérature 1981) et de quelques autres, il fait partie des premiers auteurs blancs de l'Afrique du Sud qui dénoncent, avec virulence, dans leurs récits, l'inhumanité du racisme. Il essaie d'apporter des réponses aux questions existentielles que se posent ses compatriotes et les interpelle sur le sens du mot : liberté.

Ses textes les plus connus sont :

- *Statements after an arrest under the immorality act* (Dispositions après une arrestation sous la loi contre l'immoralité) qui a pour sujet l'interdiction de fréquentations entre Noirs et Blancs,
- *Master Harold and the boys* (Maître Harold et les garçons, Master Harold
- *The bloodknot* (Liens de sang, 1961) qui s'interroge sur l'interdiction faite aux races de se fréquenter, de la peur qui s'installe chez les noirs, de leur résignation ou leur révolte.

Écrit avec les contraintes de la société de l'apartheid et marqué par les structures de la société sud-africaine, le théâtre de Fugard, comme celui de beaucoup d'autres auteurs, défie les autorités. Il n'a cessé d'écrire sur et contre les lois ségrégationnistes et de travailler avec les acteurs, sans considération de leur couleur. Ce qui est parfaitement illégal.

En 1986, Placol propose son texte au Poutyi pa téat. L'action est transposée dans la société coloniale des Antilles des années 50. Elle devient l'histoire des relations ambiguës d'un béké et de deux nègres Wally et Sam. Wally espère changer sa vie en remportant un concours de danse. Cette pièce intitulée *Mambo* est jouée par le "Poutyi i pa téat" lors du Cinquième Festival caribéen de théâtre au CMAC (Centre Martiniquais d'Action Culturelle).

Mambo, titre court, limité à un mot, joue sur le double registre de la dénotation et de la connotation. Un tel titre renvoie à une consonance espagnole et à une danse à la mode dans les Amériques dans les années cinquante. Pour le lecteur peu familier de la danse «latine », l'énigme du titre est expliquée dans le texte.

L'unité de la distribution repose sur la convergence des actions ou des objectifs tournant autour d'un espace-clos : l'habitation, c'est à dire la plantation des Antilles, organisation née du système esclavagiste.

Les trois personnages sont les suivants :

- Le béké : jeune homme de dix-sept ans, cheveux longs.
- Félix Armandin, noir qui travaille sur l'habitation
- Edgar Adelmart, dit Chaben travaille lui aussi sur l'habitation.

Le jeune béké a toujours vécu avec les deux noirs, ces trois hommes peuvent être considérés comme des complices, au début de la pièce.

Cette répartition des rôles vient ainsi servir Placolý désireux d'illustrer dans sa pièce la progression d'une idéologie et la transformation d'un personnage. L'auteur en profite pour montrer la décadence d'une société.

Don Juan est une comédie, mais les problèmes qui y sont posés et son dénouement ressemble peu à la fin heureuse exigée par la loi du genre. L'intrigue produit un déplacement du centre de la forme sur la matière de l'œuvre : les sentiments, les émotions, les idées qui mènent les hommes.

La question de l'être et du paraître, de la sincérité et du mensonge, de la vérité morale et de la duplicité sociale nous plonge au cœur de la condition humaine.

### III) LES ESSAIS

L'écriture essayistique tient une place primordiale dans la totalité de l'œuvre de Placolý.

Comptent parmi les essais, les textes que nous ne pouvons classer, ni dans la fiction, ni dans les textes dramatiques. « L'essai est un ouvrage en prose regroupant des réflexions diverses ou traitant un sujet sans l'épuiser ». Un caractère commun se dégage, celui de la réflexion, des idées, de la pensée discursive. Un essai est un acte d'apprentissage, d'expérimentation et d'expérience à la fois. Il est aussi un espace littéraire original, ouvert disponible aux « interrogations », aux « fantaisies » les plus profondes et personnelles.

"La seule réalité dont l'écrivain n'ait rien à dire, c'est du néant, c'est à dire, tout ce que les mains de l'homme ne peuvent ni toucher, ni transformer"<sup>1</sup> nous avertit Vincent Placolý. C'est pourquoi l'écrivain fait sienne une affirmation de Sartre :

Il y a le mot vécu et le mot rencontré. Mais dans les deux cas, c'est au cours d'une entreprise, soit de moi sur les autres, soit de l'autre sur moi, la parole est un certain moment particulier de l'action. Parler, c'est agir : toute chose qu'on nomme n'est plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. Dès à présent nous pouvons conclure que l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité.<sup>2</sup>

C'est à cet effort de révélation et de responsabilisation que s'attelle l'écrivain à travers ses essais et en intervenant sur de nombreux sujets.

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, « La mer et la forêt », *Une journée torride*, Paris, Editions La Brèche, 1991

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre, cité par Vincent Placolý, in *Une journée torride*, Paris, Editions La Brèche, 1991, p 9

L'esthétique littéraire reste, de toutes façons, une des préoccupations principales de l'essayiste puisque la sortie de l'étude littéraire de Roger Toumson en 1990, *La Transgression des couleurs* lui permet de nous proposer une vision de "l'esthétique au temps de la dépendance" Tous ces travaux affinent sa théorie littéraire de l'américanité. Parce qu'il admire sincèrement Jorge Luis Borges et qu'il croit "qu'un seul instant de lucidité vaut des siècles d'existence misérable", la nouvelle "Biographie de Tadeo Isidoro Cruz 1829-1874" lui sert de substrat en 1990 pour résoudre le problème du temps de la littérature à travers la question de l'identité.

Ce ne sont pas le temps et la succession qui constituent la littérature - A moins, comme nous aurons l'occasion de le voir, de donner à ces termes le véritable sens qu'ils méritent, celui de l'indécision. Fixer l'éternité de l'instant, telle est l'exigence première, même si l'instant considéré par la littérature ne peut se donner que dans cette forme paradoxale que revêt la succession logique de l'écriture. En effet qu'est-ce qu'une œuvre littéraire, sinon une série de pages blanches couvertes de signes inventés dont le lecteur se trouve en devoir de pouvoir numéroter la suite, la logique, le discours et syntagmes ? <sup>1</sup>.

L'éclectisme de Placolý le conduit à fouailler les entrailles de la société antillaise et à tenter de trouver des réponses aux interrogations quotidiennes des populations antillaises. C'est ainsi qu'il intervient, en 1985 à la Havane (Cuba) lors d'une réunion internationale sur le thème de l'économie des Antilles françaises et le problème de la dette extérieure.

La reconnaissance des cultures régionales par le gouvernement socialiste français (issu des élections de 1981) qui veut susciter une politique de reconnaissance de la langue créole, comme langue d'apprentissage, dans

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, « Sur une nouvelle de Jorge Luis Borges » *Tranchées* Spécial, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, 1993, p.48

les écoles antillaises soulève bien des passions. A ceux à qui Placolý reprochait de parler à tort et à travers, "des gens qui n'ont pas une seule notion sérieuse de linguistique", l'auteur propose une réflexion sur les créoles et leur étude intitulée "Parler langage". Par une touchante ironie du sort ou par une volonté de dépasser la polémique teintée d'ignorance ou de malhonnêteté intellectuelle, il choisit une fois de plus, la distanciation de son peuple, sans pour autant s'en dissocier, il publie cette étude dans le "Journal of Asian and African Studies" à Tokyo en 1984.

La mort du dirigeant colombien Toledo de Plata du M 19 (mouvement politique d'extrême-gauche colombien) lui inspire, "L'air et la pierre". Ce *texte* est non seulement un hommage à ce dirigeant politique, mais aussi à la Colombie et à l'Amérique Latine. Un journal de voyage qui s'inscrit comme une relecture de la géographie, de l'histoire et de la culture colombiennes. Il insiste sur les affinités qu'il découvre entre ce peuple, américain par la naissance et européen par la constitution politique, et les Antilles francophones.

La question théâtrale occupe une place importante dans l'itinéraire de Placolý. Lors d'une table ronde organisée par le CMAC en 1990, pendant la neuvième rencontre caribéenne de théâtre, il définit sa vision de la représentation dramatique aux Antilles. Mais c'est dans "Un portrait de Jean-Jacques Dessalines" en 1991 qu'il affirme des considérations d'esthétique dramaturgique en insistant sur les relations entre l'écrivain et le personnage de théâtre, principalement la tragédie et devrions nous dire le théâtre historique. Il fixe alors trois défis à l'écriture dramatique :

- Aveugler le regard de l'autre
- Exorciser les pouvoirs du maître
- Imposer au chaos du monde actuel le langage de demain.

En homme engagé quotidiennement dans le combat politique qui s'intéresse aux problèmes de la société, il est invité aux «Premières Rencontres du Club Presse» en 1990. A cette occasion, il essaye de répondre à la question des journalistes sur l'existence d'une opinion publique aux Antilles.

Il sait aussi être plein d'humour ou être caustique tout en restant réaliste pour parler, dans "Sociologie à peine scientifique du feu" (1985), de l'histoire du rhum et des mutations de goût qui ont transformé les jeunes en "génération whisky". Quand "il s'agit d'expliquer le rapport d'une population au rhum et le cérémonial qui entoure la dégustation de cette boisson mythique, c'est jusque dans les profondeurs de la mémoire collective que Vincent Placol y va chercher ses informations.

En décembre 1991, Vincent Placol y reçoit le Prix Frantz Fanon, pour Une journée torride, recueil de nouvelles et d'essais qui retrace vingt années de pratique littéraire.

## 1. LES ECRITS LITTERAIRES

Pourquoi classer ces textes dans les écrits littéraires ?

Tout simplement parce qu'ils représentent une production verbale, dont la visée artistique est intentionnelle, par son invention, sa composition et aussi son élocution. C'est à dire sur la reconnaissance de certaines qualités de son style ; donc sur la capacité de sa forme verbale à être associé à la beauté.

Qu'est-ce donc qu'un texte littéraire ?

C'est un texte où la création verbale a pour finalité une fonction artistique. L'écrivain reproduit ou invente des histoires vraisemblables, simule des actions imaginaires par le biais de la fiction. "Le poète doit être poète d'histoires".

Pour affiner cette analyse, il faut peut être faire appel à Jean-Paul Sartre qui définit la littérature dans Qu'est-ce que la littérature ? (p 59) comme "un appel". La "joie esthétique que rencontre le lecteur est indissociable de l'exercice de la liberté créatrice qui fait passer " à l'existence objective, le dévoilement" que l'écrivain veut communiquer "au moyen du langage". En affirmant que "bien que la littérature soit une chose et la morale une toute autre chose, au fond de l'impératif esthétique, nous discernons l'impératif moral", (p 71) Sartre montre bien que certains textes mettent en avant la fonction morale

et politique. C'est le cas de "Quand passent les Senghor... ?" ou "Lettre à Aimé Césaire".

Bien entendu, nous n'irons pas jusqu'à dire que la fonction morale et politique n'existe pas. Disons plutôt que dans des textes comme "La mer et la forêt", "L'air et la pierre", "Révolution Française et révolutions américaines", "Glossaire ou pas", la fonction esthétique se vivifie et tire son efficacité de l'interpénétration des fonctions.

Cette distinction faite nous conduit à discriminer les textes : d'un côté, les textes strictement littéraires et les écrits de circonstance, à finalité morale et politique.

### 1.1. : LA MER OU LA FORET

Le premier essai « La mer et la forêt » tente de répondre à une question d'importance pour Placolý : Quel est l'avenir de la littérature antillaise ?

L'écrivain tente de répondre à ces questions dans un développement en trois parties.

La première tente de dresser le constat de notre littérature. Pourquoi pouvons nous considérer que notre littérature est dans une impasse ? Parce que les écrivains s'intéressent au superficiel et refusent de voir l'essentiel des choses. De plus, l'absence d'esprit scientifique, l'une des conséquences de la colonisation, compromet notre littérature.

La seconde conseille de mettre réellement le lecteur au contact des livres qu'il a toujours sacratisés, et donc dont il s'est toujours défiés. Pour réussir cette entreprise, il faut utiliser le livre pour montrer la réalité afin de la contester.

Dans la troisième partie, Placolý fixe les obligations de l'écrivain antillais :

- se montrer actifs et incisifs dans leur relation à la société et saisir toutes les occasions, car rien ne doit échapper à son discours. En somme, l'écrivain

doit éviter de s'autocensurer ;

- l'écrivain doit accepter les « ponts de fraternelle cordialité » et se resituer dans son environnement géographique, politique et culturel naturel.

## 1.2 : REVOLUTION FRANCAISE, REVOLUTIONS AMERICAINES

Le deuxième essai « Révolution française et révolutions américaines », présenté lors du Bicentenaire de la Révolution Française de 1789 à un Colloque organisé par le G.R.E.L.C.A (Groupe de Recherches et d'Etudes sur la Littérature des Caraïbes et des Amériques) se fixe deux objectifs ; dans un premier temps, s'interroger sur l'impact de la Révolution française sur les Amériques et dans un second temps, définir un nouvel espace littéraire pour les écrivains des Antilles et des Amériques.

Dans « Révolution française et révolutions américaines », Placolý s'interroge sur notre littérature en posant la question : Quand notre discours accède-t-il véritablement au statut de la littérature ? Pour cela, il étudie les influences de la Révolution Française de 1789 sur la littérature de notre espace littéraire.

Tels sont, à mes yeux, les considérations qui habitent l'œuvre de Vincent Placolý et qui donnent à cette œuvre l'allure d'une œuvre de pensée oraculaire et intransigeante quant aux questions dernières que l'acte d'écrire engage...

"Toute l'œuvre est donc ordonnée autour d'une interrogation centrale qui est le rapport à la fondation de la littérature dans le pays colonisés. Il ne cesse d'explorer la solution de ce problème, et les réponses apportées par les écrivains, les écrivains d'Amérique latine en particulier<sup>1</sup>.

Ce texte est l'occasion pour l'écrivain de réfléchir sur les notions de principe et de fait. Comment une coutume, celle de fumer, devient universelle,

---

<sup>1</sup> Alexandre Alaric, « Mémoire et niveau de réalité dans l'œuvre romanesque de Vincent Placolý », Commémoration du cinquantième anniversaire », Fort-de-France, Imp Spéc Association Vincent Placolý, Nov 1997, p 34.

comment la force des habitudes se transforme en attitude standardisée ? Comment la liberté qui est l'une des revendications les plus fortes de 1789 est entachée de paradoxes : la contrainte et l'émancipation, la cruauté et l'angélisme ?

Cette révolution de 1789 a servi les intérêts et les appétits de la bourgeoisie et l'instauration d'une pensée standardisée. Les écrivains et les intellectuels se voient contraints de réfléchir sur les attitudes à adopter dans la vie quotidienne : s'interroger sur les époques troubles, se battre contre le silence et proposer des utopies. L'écrivain doit comprendre la nécessité de s'engager dans le combat universel pour l'émancipation humaine, de combattre le colonialisme et la domination du monde par les impérialismes. L'écrivain et l'intellectuel ont pour mission de s'interroger quotidiennement sur l'Autre.

Je veux dire qu'il s'agit bien de la question du sujet de paroles, et de la fondation du sujet des traités. Vous comprenez donc, que cette œuvre est dense, profonde, difficile. Elle peut être interrogée au nom de trois perspectives :

- En premier lieu, celle du *sujet de l'écriture*, c'est à dire les problèmes, la position de l'auteur notamment face à ce personnage,
- En second lieu, celle du statut du réel dans l'œuvre romanesque ;
- En troisième lieu, celle du rapport des hommes à *la langue de l'écriture* et qu'il appelait, me semble-t-il, la langue universelle.

Vous comprenez la difficulté de la tâche d'écrire, si l'on reprend à nouveau ce mot de «Frères Volcans» : «L'écrivain qui écrira le nouvel art poétique qui nous concerne devra

dénigrer l'écheveau des vanités coloniales, dénoncer les illusions factices du regard étranger»<sup>1</sup>.

La question des influences, celle de la Révolution Française mais aussi celle des théories littéraires doit nous obliger à constituer une conscience de soi

Cette conscience de soi nous conduit à deux conclusions :

- il convient d'adopter et d'assumer les théories littéraires qui coexistent dans notre monde américain. L'exemple est celui de la théorie du réel merveilleux présent chez Carpentier le cubain, mais aussi chez Stephen Alexis l'Haïtien, et les antillais de la revue littéraire *Tropiques*, qui paraissait dans les années 40, à la Martinique. Le réalisme merveilleux exprime un mécanisme d'auto-affirmation vis-à-vis de l'Occident. Ce réalisme merveilleux se définit par la recherche et l'affirmation d'une identité américaine et se traduit par un discours de la différence.
- nous devons reconnaître les influences mutuelles de nos mondes : Afrique, Europe et Amérique et assumer la création d'un nouvel espace littéraire, celui des Amériques.

## 2. LES ECRITS DE CIRCONSTANCE

### .2.1 : QUAND PASSENT LES SENGHOR ?

Le premier essai étudié est intitulé «quand passent les Senghor, Néocolonialisme ou Révolution ? ». Il est l'amorce d'une réflexion sur la venue de Léopold Sédar Senghor. Ecrit à quatre mains, ce document, co-signé par Placolý et Philippe Pierre-Charles, est à inclure dans le débat critique fait autour de la Négritude. Il s'agit pour les auteurs, militants politiques, d'interpeller Senghor et Césaire, sur les manquements et les «erreurs» politiques de la Négritude.

---

<sup>1</sup> Alexandre Alaric, Alexandre Alaric, «Mémoire et niveau de réalité dans l'œuvre romanesque de Vincent Placolý», Commémoration du cinquantième anniversaire», Fort-de-France, Imp Spéc Association Vincent Placolý, novembre 1997, p 34.

Typographiquement divisé en six composantes, une introduction, une conclusion et quatre « chapitres », le pamphlet suit un développement bien structuré et argumenté.

L'introduction (p 1) présente comme indéfendable la venue de Senghor aux Antilles, en raison de sa politique néo-coloniale en Afrique. Elle insiste sur la nécessité de profiter de cette visite pour clarifier la situation des Antilles.

« Monsieur Le Président » (p 2-p 3) présente l'individu Léopold Sédar Senghor et ses choix politiques.

« Qu'est-ce que le néo-colonialisme ? » (p 4-p 8) présente la situation politique et économique au Sénégal et les relations de ce pays avec les puissances coloniales.

« La rime et la trique » (p 9- p 17) oppose les deux attitudes de Senghor : la plume et le message africaniste du Président-Poète, pour l'extérieur ; le bâton pour ceux qui protestent à l'intérieur.

« Et nous ? » (p 17- p 19) est la conclusion et insiste sur les leçons que les Antillais peuvent tirer de l'expérience senghorienne. Indirectement, les auteurs s'adressent à l'homme le plus proche de Senghor aux Antilles, c'est-à-dire à Aimé Césaire, le président du Parti Progressiste Martiniquais (P.P.M).

Le pamphlet fait suite à une « Lettre ouverte à Aimé Césaire » parue le 14 Février 1976, dans le journal du Groupe Révolution Socialiste (G.R.S).

Pour comprendre l'intervention de Placolý et de Pierre-Charles, il faut remonter à la rencontre entre étudiants antillais et africains, à Paris, vers 1930. Celle-ci est déterminante pour la réflexion sur les origines, l'apport des noirs dans la culture universelle et pour la naissance de la Négritude. Trois étudiants : Senghor le Sénégalais, Damas le Guyanais et Césaire le Martiniquais justifient leur exaltation des valeurs noires et interrogent le positionnement politique de leurs pays respectifs. L'Afrique leur apparaît comme une force culturelle susceptible d'être opposée à l'Occident colonisateur et ethnocentriste. Ainsi naît la Négritude qui favorise une lecture esthétique et

philosophique de l'Afrique.

La Négritude a réconcilié certains hommes des Antilles avec l'Afrique. Mais l'Antillais a gardé un sentiment ambigu à l'égard de l'Afrique : il est souvent partagé entre le mythe d'une civilisation millénaire perdue et presque toujours inaccessible, et l'admiration pour la France, possibilité de promotion sociale. La négritude a permis à l'Antillais de regarder sa part africaine sans aucune honte.

En 1976, Césaire invite son ami Senghor à lui rendre visite à la mairie de Fort-de-France, dont il est le maire depuis 1945. C'est la rencontre, en terre martiniquaise, de deux des fondateurs de la théorie de la Négritude. C'est la rencontre de la Martinique avec l'un des présidents africains en exercice.

Ce texte, écrit avec Philippe Pierre-Charles, son ami de la génération 46 et camarade politique, se conçoit comme une dénonciation de Senghor et comme une interrogation sur la Négritude, une quarantaine d'années après l'apparition de l'image de cette «négraille debout ».

En effet, le poète-président est considéré comme le responsable de la mort d'Omar Blondin Diop. Ce camarade de promotion de Vincent Placol, dont il partageait les idées politiques, est décédé dans les prisons du Sénégal. De plus, les auteurs en profitent pour interpeller les deux hommes, en particulier Senghor sur l'orientation donnée à la Négritude en Afrique.

Le texte place le véritable débat sur les choix politiques du parti politique de Césaire, des choix politiques du président sénégalais et l'écart entre les espoirs d'émancipation et de surgissement au monde, placés dans le «grand cri » poussé par le poète martiniquais et les déceptions devant une politique.

## 2.2 : GLOSSAIRE OU PAS ?

Le dernier texte étudié «Glossaire ou pas», paru dans le recueil *Une journée torride*, se présente sous la forme d'une lettre adressée par Placolý à son éditeur sur l'opportunité de rédiger un glossaire, à la fin de son ouvrage. A la demande qui lui est faite d'expliquer «une liste de mots bizarres ou du moins décrétés tels par l'usage éditorial et les gardiens de l'idiome qui se parle à Paris », l'écrivain répond par la négative. Vincent Placolý en profite pour revendiquer «une autre pratique du français » et refuser une «manière de trahison de la langue des Caraïbes dans l'un de ses aspects les plus féconds, précisément là où, foisonnante elle survole effrontément le français académique ». Il en profite, pour réclamer le respect pour les langues américaines, en particulier le créole.

## CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

### ÉCRITURES EN TRECROISIS

L'écriture est avant tout un cri sorti des entrailles profondes de l'écrivain refusant la situation ignominieuse faite à des hommes, des peuples et un continent, qu'une revendication – l'une accompagnant l'autre -. Elle célèbre une terre, un pays, un continent et se réapproprie un passé. Cette démarche s'assure une prise en charge de l'histoire.

Analyser l'œuvre de Placol, c'est tenter de retrouver les interactions avec le politique et le littéraire ; c'est aussi de se donner pour tâche une approche tout aussi littéraire que socio-historique et socio-critique en tentant d'éviter de tomber dans le piège du sociologisme. L'étude de l'imaginaire nous permet d'appréhender la créativité de l'artiste.

Placol doit être envisager à la fois comme un romancier, un dramaturge, un partisan et un militant, le rédacteur d'une revue politique, entre autres. Il est nécessaire de distinguer dans ce qui suit écriture militante et littérature, si l'on veut bien comprendre la polygraphie de Placol.

Voilà l'intérêt de la recherche : rendre voix et présence à un écrivain mal connu et pourtant essentiel comme praticien de la littérature antillaise des années soixante-dix à nos jours et comme théoricien de la littérature de nos pays. C'est un écrivain à l'apogée de ses moyens créatifs qui disparaît le 06 Janvier 1992, à l'aube de ses quarante-six ans. Beaucoup de ses livres sont inaccessibles parce que non publiés. Il s'agit de restituer l'itinéraire d'une création singulière, d'en faire apparaître l'architecture souterraine et le cheminement d'une écriture qui se développe en se cherchant.

<sup>1</sup> Revue Antillaise, Revue antillaise, tome 5, Paris, L'Harmattan, 1978, p. 170

<sup>2</sup> Revue Antillaise, Revue antillaise, tome 5, Paris, L'Harmattan, 1978, p. 170

# UN SYSTEME COMPLEXE : DES ECRITURES ENTRECROISEES

*L'art n'est pas limitation de la vie, mais la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec lequel l'art nous remet en communication<sup>1</sup>.*

*Antonin Artaud*

*L'homme est également engagé dans les rapports pratiques avec le monde extérieur, et de ces rapports naît également le besoin de transformer le monde, comme lui-même dans la mesure où il en fait partie, en lui imprimant son cachet personnel Et, il le fait, pour encore se reconnaître lui-même dans la forme des choses, pour jouir de lui-même dans la forme des choses, pour jouir de lui-même comme d'une réalité extérieure<sup>2</sup>.*

*Hegel*

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud, Œuvres complètes, tome 4, Paris, Editions Gallimard, p 310.

<sup>2</sup> Hegel cité par J. Hyppolite in *Introduction à la philosophie de Hegel*, Paris, Editions Rivière, 1968, P.80-81.

# A) LE SYSTEME NARRATIF

## I) LA NARRATION ROMANESQUE

### 1. ENTRE ESPACE ET TEMPS

Les événements présentés dans *La vie et la mort de Marcel Gonstran* se déroulent approximativement des années 1920 aux années 1970.

Plusieurs éléments semblent conforter cette hypothèse. C'est en 1928 que nos régions subirent «le plus effroyable cyclone qui ait jamais ravagé les Antilles, situées entre le bras gracile de la Floride et le monstrueux dos de l'Amérique latine, les deux Guyanes ». En 1932, «le pays entier [fut] encore couvert des cendres du volcan. Si nous considérons que Marcel vécut «soixante ans de labeur », nous pouvons ramener la fin de sa vie aux années soixante-dix.

Une remarque s'impose : il n'y a, dans l'œuvre, aucune allusion à la seconde guerre mondiale. Il est étonnant qu'au cours des différentes interventions, aucun personnage n'évoque ce sujet contemporain. Mais nous pouvons penser qu'il s'agit d'un choix délibéré de l'auteur de choisir une histoire qui se place en dehors d'un champ historique marqué.

L'organisation spatiale s'inscrit dans un mouvement dialectique :

Antilles ⇒ France ⇒ Antilles

La localisation de l'action est importante : non seulement elle est parallèle à l'évolution du personnage principal mais elle le commande. L'itinéraire spatial et l'itinéraire spirituel sont indissociables. Ce mouvement est lié à l'évolution de Marcel Gonstran. Le jeune martiniquais qui était «un appétit de vivre », qui «rêvait de conquêtes simples » va quitter le pays natal. Son retour aux sources lui permet de jeter un regard sur ce qu'il est devenu, par opposition à ce qu'il était. Il est arrivé au bout de son itinéraire et au terme de

son chemin spirituel.

Dans *L'eau-de-mort guildive*, l'action se déplace des quartiers du sud de la Martinique à la capitale. De Rivière-Pilote (Le Morne-aux-Vents, la Renée, La Josseaud) à Rivière-Salée (la Palun) jusqu'à Fort-de-France, la route est balisée. L'allusion aux usines qui fument et à l'épisode historique de «la Téchohère»<sup>1</sup> place l'action dans les années cinquante.

Le déplacement d'Ignigni est celui de la Martinique de l'époque. De communauté rurale, la Martinique devient une société citadine avec la fermeture des usines et l'exode rural. C'est un homme et un pays qui perdent leur âme. C'est une société qui s'installe dans les fastes de la ville et «sa gerbe de feux». L'animation ne s'appelle-t-elle pas les ANNEES LUMIERE ? C'est un pays et des hommes qui s'installent dans les dérèglements de la société de consommation en se paupérisant.

*Frères Volcans* se présente sous la forme d'un récit des événements relatant «les événements sanglants et confus que l'on a coutume d'appeler "la révolution anti-esclavagiste de Mai 1848 à la Martinique". Ce récit se donne pour tâche de «conduire à l'expression les problèmes d'une époque à travers des destinées individuelles. C'est l'existence privée et imaginée du narrateur, de Raff le médecin, de Némorine et d'Abder, les domestiques, de Vive l'aimée qui ont pour tâche de donner la véritable signification du phénomène historique»<sup>2</sup>. Ce récit est encadré par une préface et une postface d'un historien qui confesse ses réelles difficultés à retrouver les «documents disparus», qu'il connaît pour le travail de l'historien, la nécessité de «preuves sûres» et l'importance des «piles de mémoires, registres et lettres».

Frères Volcans est un texte à facture et voix plurielles, malgré un format quelque peu «classique» destiné justement, par son austère formalisme, à faire ressortir la plurivocité de son signifiant. Un encadrement typique, préface-postface,

---

<sup>1</sup> Hydravion qui assurait les relations transatlantiques

<sup>2</sup> Daniel Maragnès, «Placol, le Roman, l'Histoire», Commémoration du cinquantième anniversaire de Vincent Placol, Fort-de-France, Imp Spéc Association Vincent Placol, Novembre 1997.

commente un texte central, manuscrit anonyme trouvé dans une bibliothèque et pour lequel l'auteur de cette préface-postface, historien de formation, abandonne pour toujours ses doctes dépouillements d'archives.<sup>1</sup>

Construit dans l'opposition entre un récit «vrai » rédigé par un démocrate blanc, émancipateur de ses esclaves, partisan de l'abolition de l'esclavage et le commentaire encadrant d'un historien noir qui n'hésite pas à modifier le récit trouvé, sous «l'effet d'hallucination », le texte de Placolý s'impose par son originalité.

Ce qui nous ramène au caractère étrange de *Frères Volcans*, « roman-essai » et non roman tout court. *Frères Volcans* , par sa structure, mêle les deux genres sans les confondre, dans la mesure où la fiction romanesque ne fait que cadrer une réflexion qui nous l'avons vu, au-delà du personnage, est essentiellement celle de l'auteur<sup>2</sup>.

On pourrait trouver le procédé du récit encadré artificiel ; mais il existe toujours un lien thématique puissant, entre l'encadrant et récit encadré. La préface et la post-face combinent l'extra-littéraire et le littéraire, elles sont les lieux privilégiés d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une lecture plus pertinente. Elles informent sur l'auteur et sur le narrateur, renseignent sur l'horizon idéologique et socio-culturel de l'auteur-narrateur en replaçant l'œuvre dans son contexte inter-culturel, inter-ethnique, voire interpolitique. Elles sont le lieu de transition entre la réalité et la fiction, le lieu de transaction, le lieu contractuel entre destinataire et destinataire. Elles tentent la suppression entre « fictif » et « non-fictif ». Ce procédé se présente comme l'illustration d'une idée générale émise dès le début.

---

<sup>1</sup> Clarisse Zimra, Second retour au pays natal : *Frères Volcans* de Vincent Placolý in Mélanges offerts à Jacqueline Leiner, Allemagne, Gunter Narr VerlagTübingen, 1993, p 527

<sup>2</sup> Jack Corzani, *Frères Volcans* de Vincent Placolý : un roman au service de l'Histoire, Commémoration du cinquantième anniversaire de Vincent Placolý, Fort-de-France, Imp Spé Association Vincent Placolý, Novembre 1997.

Si les esclaves n'ont rien laissé d'écrit, comment retrouver le chemin de leur civilisation sinon en écoutant, pour le décrypter, le code de tout ce qui peut rester d'immortel en nous, d'inaltérable, le legs de tous ces corps qui découvraient, du fond de leur caverne, l'idée de liberté ? ( F.V, 124)

Le roman retrace les événements de l'année 1848 ayant conduit à l'abolition du système esclavagiste aux Antilles. L'œuvre se propose d'opposer la vérité aux mensonges officiels, de répondre au silence des origines.

Le roman se concentre sur la relation de la révolte par un ancien propriétaire d'esclaves. Le soulèvement devient le moteur qui anime les actions. Placoloy regrette, par la voix, de l'historien que cette révolte ne se soit pas transformée en révolution. Révolte ou révolution anti-esclavagiste, il convient de s'assurer de la définition de ces deux réalités.

Comme Camus l'affirme dans L'homme révolté, la révolte « affirme un droit naturel contre le droit positif, la personne contre la société ». Alors que la révolution est essentiellement sociale et elle vise à remplacer un ordre nouveau par de nouveaux pouvoirs capables de changer la société en profondeur.

Ce thème structurant va s'organiser autour de certaines variantes. Sur le plan dramatique, il va être incarné par des personnages qui s'opposent par leurs intérêts propres, par leur choix, leur positionnement vis-à-vis des événements, en train de se dérouler.

Thème structurant : la révolte		
Variantes	Personnages	Manifestations
Revendications Contestations	Abder (p 69) Les nègres ( p 52)	Dissensions Affrontements
Lutte Conflit Tension	Les nègres lors du Carnaval ( p 68)	Incendies
Violence	Le châtiment de Gaité ( p 62)	Châtiments corporels
Solidarité		
Changement social		

Contre-thème : domination-soumission		
Variantes	Personnages	Manifestations
Refus du changement social Racisme Préjugés Violence Haine	Les de Brenne Les Blancs créoles Les gendarmes	Représailles Torture Menace Coups

Les procédés de description et de narration vont proposer des tableaux d'un réalisme troublant, voire tragique.

Abder et Némorine me racontent que la nuit du mercredi des Cendres, plusieurs nègres qui avaient accompagné sur la mer l'effigie de bois, de paille et de poudre représentant le dieu du carnaval, se sont jetés à l'eau au plus fort du brasier. Némorine, avec une émotion à peine contenue, me dit comment les torches vivantes s'agrippaient au pantin de feu délabré par les forces de poudre ; elle me donne à imaginer les hurlements que la surface de la mer, agitée par le vent, disséminait dans l'air aveugle. Lorsque je leur ai demandé la

raison de cet acte insensé : « Les gendarmes n'attendaient pour les arrêter que l'heure de minuit », m'a répondu Abder ; « ils ont préféré s'immoler plutôt que de s'exposer à subir le supplice de peines infamantes. Les lundi et mardi, ils avaient outragé le roi et les autorités se promenant au bout d'une pique dans les rues une tête poudrée dont le visage était fardée d'excréments et de sang de mouton (F.V, 68)

Frères Volcans véhicule un savoir historique déterminant, construit autour d'un domaine d'analyse ,la société esclavagiste, d'un lieu d'observation, la ville de Saint-Pierre et ses alentours et une époque, l'année 1848.

## 2. UN ART DE LA DIGRESSION

Nous pouvons noter, dans l'écriture placolienne, un choix de la narration non linéaire qui laisse la place à de nombreuses digressions dans l'histoire de ses héros, Marcel Gonstran et Ignigni l'Indien.

Dans *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, le récit se développe en abandonnant la fiction principale, en changeant fréquemment de sujet. D'un certain point de vue, les récits de l'histoire de Bolívar et de la fusillade de 1900 au François constituent une digression, mais ils ne sont pas dépourvus de toute relation avec l'histoire de Marcel Gonstran. Quelles sont-elles ?

Faire une digression, c'est abandonner provisoirement son propos pour traiter brièvement d'un autre sujet. Le terme de digression vient du substantif latin *digressio* (verbe *digredi* : s'éloigner, s'écarter) qui marque le départ, la séparation, l'éloignement, puis le fait de s'écarter du droit chemin. Appréhender la digression sous l'angle du détour s'inscrit à l'intérieur d'une pratique plus large qui permet d'appréhender le roman à travers une série de métaphores spatiales. L'écriture se conçoit comme une marche sur des terres à baliser : les terres américaines. Le texte va s'évertuer à délimiter un dedans et un dehors. Le dedans étant le pays de naissance et de jeunesse de Marcel ; le dehors étant son pays d'exil. En ce sens, le pays de Bolívar, l'allusion à la grève de 1900, la parole du vieux s'affirment comme éléments de construction du pays

du dedans.

Nous ne pouvons plus croire à un vagabondage arbitraire qui laisserait glisser la plume. Le narrateur emprunte les détours et est, sous la menace de l'égarément, l'auteur sait où il va et nous conduit. La digression n'est donc surtout pas une absence de maîtrise de l'écriture, mais bien une réflexion sur l'acte d'écrire. La digression semble bien participer d'un projet et remplir un certain nombre de fonctions dans l'économie du texte. L'auteur va introduire dans le récit des îlots encyclopédiques, des éléments qui concernent la vie de personnages historiques, la description d'un espace. La digression va fonctionner à la façon d'une fenêtre, à travers laquelle nous pouvons apercevoir un paysage neuf, différent de notre environnement quotidien. Elle nous ouvre d'autres univers, à la manière d'une trouée.

Qui est Simon Bolívar ? En quoi son histoire peut-elle permettre de comprendre le parcours de Marcel Gonstran ? Il est le principal artisan de l'indépendance de son pays natal, le libérateur de la Colombie dont faisait partie à l'époque le Panama, de l'Equateur, du Pérou et de la Bolivie<sup>1</sup>. Promoteur des idées sur le panaméricanisme. Il se fait l'ardent défenseur de l'union et rêve de créer un seul grand Etat allant du Mexique au Chili. Mais il connaît l'échec, quand il convoque un Congrès à Panama en 1826. Il doit faire face à l'hostilité des Etats-Unis et des pays européens. De nombreux adversaires et ennemis vont tenter de contrecarrer ses projets et le 26 Septembre 1828, le colonel vénézuélien Pedro Carajo essaie de l'abattre.

En 1830, malade, Bolívar déçu par l'échec de ses positions politiques, décide de s'exiler. Le 6 décembre, il est accueilli près de la ville de Santa Marta, dans l'actuelle Colombie. Le 17 décembre 1830, Bolívar meurt alors que la Colombie, le Venezuela, l'Equateur deviennent indépendants et tombent dans la guerre civile.

Dès lors, nous comprenons mieux le choix de Bolívar, personnage mythique de la construction d'une Amérique du Sud unitaire et forte. Pour

---

<sup>1</sup> Cette république étant créée en son honneur en 1825.

Placoly, il est un personnage incontournable de notre histoire. Il représente aussi un personnage de l'exil et un symbole du rêve.

Comment comprendre la digression concernant la grève de 1900 ?

A l'aube du XXème siècle, la Martinique est dans une situation économique et sociale explosive. Depuis 1884, la principale activité de l'île, l'industrie sucrière, est en crise. Elle est victime d'une double concurrence : en Europe, il est progressivement remplacé par la betterave alors que dans le même temps, il y a une surproduction de sucre de canne. Les exploitations de sucre baissent en tonnage et en valeur. Les planteurs et les usiniers décident de baisser les salaires des « cultivateurs »<sup>1</sup> et des ouvriers agricoles. Dès 1884, les salaires sont baissés de 50% (de 1,50 franc à 0,75 franc). En 1885, la baisse est confirmée et généralisée sur le territoire de la Martinique. Le prolétariat subit les affres de la misère. Dans le même temps, les idées sociales se propagent chez les intellectuels et chez quelques ouvriers agricoles.

Une première grève éclate en Janvier à l'usine du François et dans celle de la commune voisine du Robert à cause de l'augmentation du coût de la vie et de la baisse des salaires et en raison de l'augmentation de la tâche journalière imposée par les patrons aux ouvriers.

Début janvier 1900, les ouvriers de la côte atlantique se mettent en grève. Le 5 février, c'est la grève à Sainte-Marie et Marigot. Le mouvement prend de l'ampleur, et gagne de nombreuses habitations sous la forme d'une « grève marchante ». Les communes du Lorrain, Basse-Pointe, Macouba, Robert et Lamentin sont touchées. Le 8 Février, des ouvriers se présentent devant l'usine du François gardée par une troupe militaire, à la demande du maire Homère Clément. Le lieutenant qui commande la compagnie donne l'ordre d'ouvrir le feu. On compte dix morts et douze blessés parmi les ouvriers. Aucun soldat n'est blessé.

L'enquête révèle que les soldats ont tiré sans sommation dans le dos des ouvriers qui n'étaient nullement menaçants. De l'avis même du maire, il n'y

---

<sup>1</sup> ouvriers qui sont métayers sur les habitations. Les propriétaires sont généralement les békés.

avait aucun danger, car il avait obtenu, après négociations, le retrait des grévistes. Les békés en profitent pour réclamer la suppression du suffrage universel, des renforts de troupe et la diminution des pouvoirs du Conseil Général de la Martinique. La loi du 13 avril 1900, deux mois après le massacre, va mettre fin à l'autonomie financière du Conseil Général et réduit ses prérogatives.

Nous pouvons mettre en relation cet épisode historique avec la situation de Marcel Gonstran. Le héros vient d'un pays qui connaît des conditions de vie difficiles à cause des éléments naturels (cyclones et volcans) « une île à volcans, à cyclones et à mauvaise mentalité », nous dirait Simone Schwarz-Bart et dans lequel les conditions sociales sont aussi difficiles.

Des liens se tissent entre les séquences digressives et le texte dans lequel elles figurent : identité thématique, dynamique historique et sociale. Ces séquences prennent en charge des événements qui sont proches de ceux dont elle suspend le récit. Elles apportent des commentaires, mais aussi une narration d'événements apparemment incidents, mais participant en réalité du discours de l'auteur.

La digression opère, dans la narration, le rapprochement de thèmes par leurs points communs : l'Histoire, la situation sociale. Cet écart du texte va être le lieu où s'articulent le dramatique et le documentaire : le narrateur est un « historien » et sa fonction et son savoir légitiment le sujet. La digression va présenter les éléments de sens disséminés dans les différentes situations narratives.

Comme Milan Kundera le déclare, dans L'Art du roman, la digression développe sur le plan théorique le modèle polyphonique.

Depuis toujours je construis [mes romans] sur deux niveaux : au premier niveau, je compose l'histoire romanesque ; au-dessus, je développe des thèmes. Les thèmes sont travaillés sans interruption *dans* et *par* l'histoire romanesque. Là où le roman abandonne ses thèmes et se contente de raconter

l'histoire, il devient plat. En revanche, un thème peut être développé seul, en dehors de l'histoire. Cette façon d'aborder un thème, je l'appelle *digression*.<sup>1</sup>

Ce dernier propose une réflexion sur la linéarité du récit et l'acte d'écrire, qui peut illustrer la pratique placolienne. « La polyphonie musicale, c'est le développement simultané de deux ou plusieurs voix (lignes mélodiques) qui, bien que parfaitement liées, gardent leur relative indépendance ». Les thèmes fonctionnent sur la base de l'indépendance et de la complémentarité.

Ici Placolý fait la démonstration que la digression n'est pas seulement hétérogénéité et atteinte à la cohérence du texte, mais aussi déconstruction et transgression réfléchies. La combinaison de ces histoires rappelle l'inscription de Marcel Gonstran dans l'Histoire générale des Antilles et des Amériques, le rapport entre histoire individuelle et Histoire. Lorsque le passé fait irruption dans le roman, il constitue une volonté de rupture avec la quotidienneté des aventures de Marcel Gonstran. Placolý s'autorise ces insertions parce qu'elles correspondent à la réalité de ses préoccupations de martiniquais, d'ex-colonisé, d'américain et d'intellectuel : ne jamais oublier un passé que l'on a voulu étouffer. Ce rappel de l'Histoire se fait comme une immersion personnelle dans un passé, une pratique qu'il aurait souhaité la plus collective possible.

Ce texte est d'abord le reflet des préoccupations d'une époque et d'une génération : la crise sociale des années cinquante, la fermeture des industries sucrières et l'exode rural des martiniquais. Plus directement, Placolý parsème son roman d'évocations qui retracent le passé des Amériques. Ces allusions thématiques à l'histoire sont faites sur un ton poétique, très souvent épique. Ces éléments sont des ajouts au récit qui, à défaut d'aider à sa progression, participent à la thématique générale du texte. Il en ressort que le passé est aussi présent dans la mémoire de Placolý. L'art de la digression, de la dérivation, du hors-sujet devient chez l'auteur un moteur du récit, au point de créer à partir du texte narratif, une impression de cosmogonie.

---

<sup>1</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Editions Gallimard, p 103.

## II) LA NARRATION NOUVELLISTIQUE

### 1. DE LA REALITE AU FANTASTIQUE

Le récit court est d'abord le conte qui appartient à la tradition narrative orale. Issue du récit oral, comme le conte, la nouvelle s'en démarque parce qu'elle n'est plus aussi proche de la tradition et qu'elle n'est plus voix collective, mais comme le dit Tchicaya U Tam'si, elle est "l'arrivée de l'écriture aux mains des gens qui n'avaient que la parole"

Récit bref ou court, par excellence, la nouvelle se place entre le conte et le roman. Il est un "récit bref et bravement mené qui, mieux que la fiction romanesque, permet à l'auteur de braquer le projecteur de l'analyse sur tel ou tel aspect particulier de la réalité d'aujourd'hui"<sup>1</sup>. Si le roman est polyphonie, foisonnement de péripéties et de coups de théâtre, la nouvelle s'organise autour de l'exigence classique d'unité. Elle est d'abord unité de lieu : la ville de Fort-de-France dans "Une journée torride" ou dans "Le voyage secret d'Auguste-Jean Chrysostome". Elle est ensuite une unité d'intrigue renforcée par le monologisme qui met en avant un personnage central, une voix principale quelquefois entourée de voix secondaires. La nouvelle est une "flèche et sa cible aussitôt atteinte" nous dit Pierre Mertens.

La nouvelle se présente sous la forme d'un récit court qui repose toujours sur une quête inachevée, une impossible métamorphose ou des promesses non tenues. Sa particularité tient dans son « énigmaticité », son côté obscur, c'est-à-dire dans le plaisir que prend le narrateur à désorienter son lecteur, à obscurcir les réseaux de signification. Quel que soit le sujet abordé, la nouvelle s'inscrit dans un monde réaliste. C'est à partir de ce réel, ces repères familiers que ne pouvons nous interroger sur les changements qui sont censés se produire. Tout (espace, temporalité, personnages) concourt dans le récit à nous amener à découvrir la transformations des données présentées au début, à nous conduire au moment où se fait la révélation. A travers les

---

<sup>1</sup> Guy Tirolien, Préface de *Tribaliques* de Henri Lopès, Paris, Editions Pocket, Collection PPO, 1994.

éléments réalistes, l'écrivain nous présente une aspiration à mieux connaître le monde, à mieux se connaître comme sujet et à mieux connaître autrui.

La nouvelle permet à travers la dialectique du Moi et de l'Autre de réaliser une approche de l'un par l'autre, d'analyser une personnalité, de s'intéresser « à l'intériorité des personnages », de jeter un regard sur les personnages. Nous assistons aux réactions singulières des hommes, leurs différentes manières d'affronter la réalité. Nous approchons l'endurance spirituelle des personnages, une éthique formée par les difficultés de la vie. Nous assistons à la quête d'une forme de vérité, à discerner le vrai du faux. Dans le cas de « Strophes trouvées dans la serviette d'un inconnu », réalisme et fantastique se mêlent allègrement car le narrateur postule que le monde extérieur n'est pas toujours réaliste, qu'il peut être un monde où tout se brouille, tout se dérobe. Et c'est parce que le réel n'est plus aussi immuable que nous pouvons penser que le narrateur, dans sa quête, essaie de redonner du sens à sa vie, de redonner une vision cohérente à son monde, à intensifier notre faculté de discernement.

Dans «Le rêve bleu» que nous pouvons considérer comme une nouvelle fantastique nous ne devons pas nous contenter d'une simple interprétation du fait raconté mais nous projeter vers des significations plus vastes. Que dire d'un oiseau qui parle et d'une fille qui vole jusqu'au continent africain ? Il convient de réserver une étude particulière au texte «Le rêve bleu». Le texte doit être appréhendé comme un conte, même s'il ne débute par «il était une fois» qui constitue généralement le pacte engagé autour d'une histoire fabuleuse. Ce conte peu ordinaire nous déplace de l'univers habituel et accepté du conte créole et des personnages de Konpè Tig et Konpè Zanba et permet à l'inverse de la fiction réaliste d'aller plus avant dans l'expression du réel merveilleux.

Ce désir de construire une image cohérente et compréhensible du réel ne se fait pas sans heurts, car elle se dérobe dès qu'on essaie de l'appréhender. L'opacité du récit s'impose à travers la symbolique des actants. C'est dans les interstices de cette réalité fragmentée que s'insinuent l'étrange et le surnaturel. Les lecteurs vont établir de faisceaux de constellations aptes à reconstruire une histoire, le sens perdu de nos relations avec l'Afrique. Il s'agit

d'abord pour l'écrivain de créer un espace symbolique vidé de sa réalité, construit autour d'un système de signes. A la lumière des travaux de Greimas, nous pouvons affirmer que les personnages peuvent saisis dans leur essence, selon leur rôle. Ils sont des actants. La jeune fille est le sujet de l'action. C'est l'oiseau qui va être l'allié dans la réussite de sa quête.

Le conte est un récit organisé selon le schéma narratif où des péripéties conduisent d'une situation de départ à une situation finale. La progression du conte fait intervenir des éléments merveilleux : objets ou animaux magiques, pouvoirs surnaturels. Les structures atemporelles du conte vont permettre la réception du réel merveilleux.

La jeune fille n'éprouve aucun doute sur la réalité de cet oiseau. . La jeune fille évolue dans un monde vraisemblable, régi par des règles proches des nôtres. L'arrivée de l'oiseau qui surgit dans son monde va influencer sa destinée. Elle accepte l'événement et nous l'acceptons avec elle, parce que l'intervention d'êtres, d'objets et d'événements surnaturels est présentée comme allant, par convention, de soi. L'univers dans lequel évoluent les personnages est, en effet, régi par certaines lois magiques admises par tous. On dit généralement d'un récit qu'il est merveilleux lorsqu'un événement surnaturel s'y produit

Le premier pouvoir du volatile est d'ordre physique. Ses qualités s'inscrivent dans un système de caractérisation : d'animal à plumes, il se métamorphose en animal volant sur des distances phénoménales, et affirme son caractère magique. L'ordre symbolique est manifeste. Aucun doute ne peut être permis sur la réalité de cet oiseau magique. C'est le narrateur lui-même qui a pris en charge l'introduction de l'animal « magique » dans le récit.

L'oiseau devient un animal doté de qualités physiques et d'un pouvoir magique. Mais dans un second temps, l'oiseau est une métaphore du voyage et du mouvement, en opposition avec l'immobilisme, l'ennui dont est victime la jeune fille.

L'oiseau n'était pas ignorant du battement de cœur des jeunes filles, qui rêvent qu'elles sont ailleurs, en un autre part du lieu où elles se trouvent, à une fenêtre, sur un balcon, sous une véranda où, harassé par tant de pluies diverses, vient sur son bras se poser l'oiseau des grands voyages. (Placolý, R.B, 1989)

Il est aussi synonyme de rêve

L'enfant vivait son rêve pouvait poser ses deux pieds sur le monde, une cavalcade de grands chevaux étalons l'escortant, de juments libres couleur du jeu, de buffles à l'encolure de moulins gris, d'aurochs dont elle avait vu la forme surgie du lointain passé dans des livres dont la page s'ouvre lourdement comme des vantaux de cathédrale, paissant au milieu de la marmaille du ciel, petites chèvres, petites brebis, petits poulains, une fiolée, qui mordillent pour jouer le mollet de tous ceux qui marchent, courent, galopent ou se promènent (Placolý, RB, 1989)

Les événements racontés dans le conte ne sont pas donnés au nom de la vérité, tout le monde s'accorde à les penser comme symboliques. Ils sont produits dans des conditions sociologiques données, ils deviennent production commune de toute une société. A la fois ludique et éducatif, le récit traite des problèmes humains à travers les aventures et les manifestations des personnages. Nous pouvons retrouver une explication étimologique dans l'expérience quotidienne qui donne son sens profond au conte.

C'est Greimas qui propose d'analyser les contes sur le plan des structures narratives (manifestation) et des structures discursives (immanence) qui l'organisent en profondeur. Il s'agit, d'abord, d'analyser le code spatial. Quels lieux sont attachés aux personnages et à l'action ? Cette jeune fille vient de « Martinique, l'île aux fleurs ». Le narrateur ne sait pas où leur voyage les a conduits : « Où sont-ils allés, et combien de mois, d'années, de siècles a duré leur périple ? » Et c'est vers l'Afrique que se retourne le narrateur. Ce voyage

n'est il pas le voyage mythique du retour vers l'Afrique de la Négritude de Césaire et du panafricanisme de Marcus Garvey. Ensuite, il faut s'interroger sur le code onomastique. La jeune fille n'a pas de nom, en cela, elle devient le symbole de toutes les jeunes filles qui rêvent à leur fenêtre, «de départs, d'expéditions aventurières et de havres creusés de par le monde, dans la roche et la mer, pour qu'y trouvent un foyer les nomades de la vaste mer. Mais les autres actants sont la grive, l'oiseau des voyages, la Mangouste, le cheval. Enfin, il faut s'intéresser au code actionnel. Quel type d'action mène le sujet ? La jeune fille rêve. Elle exprime, tout au long du conte, un refus de sa condition. Elle ne peut plus accepter son monde. C'est le face à face entre un sentiment de vide et un désir de plénitude. Cette femme qui se sent étrangère à son monde qui révèle son vide intérieur n'est elle pas le reflet de son pays ?

Nous pouvons alors explorer trois axes : l'axe de la communication, le savoir ; l'axe de l'action, le pouvoir, où les alliés lui permettent de se réaliser ; l'axe du désir, le vouloir où elle exprime ses désirs, où elle peut voir «la vie, comme ils le prétendent dans les livres, un soleil embelli traîné dans les souliers de la neige nuageuse ».

Ce conte permet à Placolý de développer une poétique de la rêverie. Comme Gaston Bachelard, le dit dans *La Poétique de la rêverie*, (1960), la rêverie génère le bonheur, elle nous délivre du poids de la vie et est «nourrie par les images de la douceur de vivre, par les illusions du bonheur ». C'est ainsi que la rêverie devient acte de création, de possession du monde : « L'homme de la rêverie et le monde de sa rêverie sont au plus proche, ils se touchent, ils se compénétrent [...]Je rêve le monde, donc le monde existe comme le rêve ». « Le rêve bleu » va se construire comme la structuration d'images et de figuratifs symboliques

L'intention est double : l'écrivain cherche à écrire un texte littéraire qui cherche à séduire le lecteur par un récit ; d'autre part à la faveur de la narration, il propose ses convictions et ses réflexions. Le thème du voyage est présent, il sollicite l'imagination du lecteur. Tout au long de cet itinéraire, de cette errance, on perçoit les inquiétudes de l'Homme. Nous pouvons alors envisager une lecture allégorique du conte. Peut-on lire comme un conte philosophique ?

Placoly cherche-t-il par le biais d'une fiction à exprimer une philosophie ? Ce discours philosophique forme-t-il un discours implicite que le récit est censé illustrer ? Ce conte tente de répondre à la question suivante : comment l'homme peut-il s'assumer, comprendre ce qu'il est lorsqu'il réfléchit à la place qu'il occupe dans l'univers ?

## 2. UNE PROBLEMATIQUE DE L'ACTION

Dans la narration nouvellistique, un fait divers ordinaire ou extraordinaire est mis en scène sur une durée assez courte ; les protagonistes sont peu nombreux et caractéristiques. Dans «le voyage secret d'Auguste-Jean Chrysostome, nous assistons à un voyage dans la ville de Fort-de-France, au travers de la mémoire du narrateur. Tandis que dans «les Pauvres gens », le narrateur nous décrit la misère d'un vieux dénommé Papa Duvert et de son petit-fils.

La nouvelle s'élabore autour d'un moment clé et le récit se termine à défaut de s'accomplir. Dans «Une journée torride » qui est le récit de l'ultime journée de Monsieur Borromée Niger, tous les éléments présentés : son goût pour l'écriture, son occupation de rédacteur de lettres pour amoureux n'existent que pour mettre en valeur la banalité de sa mort. C'est cet instant qui va occulter tous les autres. C'est cet accident terminal qui va moduler les événements ultérieurs.

C'est cet événement qui va empêcher tout développement ultérieur et qui donne sens au récit, en lui inspirant une dynamique et une stratégie. Il est sûr que le point culminant de «Strophes... » est la découverte des feuillets dans la serviette abandonnée en l'absence de son propriétaire. Comme la crise d'hémiplégie de Monsieur Niger brise le corps et l'esprit de cet homme amoureux des belles-lettres et de la vie.

Le fait principal se construit en fonction des événements précédents que l'on pourrait qualifier «d'infra-événements » parce qu'ils conduisent dans une intensité constante vers l'événement capital. Le tragique des passions est

enfermé à l'étroit d'une situation : une vieille case dans «Les Pauvres gens », une serviette dans «Strophes trouvées dans la serviette d'un inconnu » ou dans l'isolement de Monsieur Borromée Niger.

Comme le dit Georges Poulet :

L'action se bâtit à partir de sa fin. Très fréquemment cette fin est surprenante et c'est pour amener cette surprise finale que se trouve organisé ce qui précède.

Le narrateur met en place une rhétorique de la distance. Les personnages mis en place appartiennent à un monde différent de celui dans lequel évoluent quotidiennement l'auteur et son lecteur. La nouvelle est "une histoire qui n'appartient pas à l'Histoire" affirme Schegel. Le personnage, mis en scène, reste toujours distant du lecteur ; il reste un étranger.

Dense et compacte, la nouvelle révèle l'insolite de certaines situations, sans s'embarrasser de digressions, ni de vaines descriptions. En fin de compte, nous savons très peu de choses sur le couple de "Soleil vert". Elle cristallise l'histoire autour de ses points forts comme dans " Le Gran Man By Man" ou "Une journée torride". Grâce à sa brièveté, sa concision, son sens de l'ellipse, le récit exprime les états de conscience troublée, les hésitations de l'humanité, et finalement l'impossibilité de dire où se situe la vérité. En nous introduisant au plus profond d'une conscience, la nouvelle nous permet d'accéder à une autre vision de la réalité.

"Strophes trouvées dans la serviette d'un inconnu" et "Soleil vert" permettent de mettre à nu les zones obscures de la conscience. La nouvelle devient " le témoignage direct d'un homme qui s'interroge tout haut sur sa propre condition et sur celle de son peuple".

Placoly détourne même la tradition du conte à d'autres fins dans "Le rêve bleu". Cette nouvelle est le moment d'analyser sa conscience de son peuple, mais aussi de faire le bilan de nos relations avec l'Afrique et le mouvement littéraire de la Négritude.

La plupart des nouvelles se situent dans le cadre urbain, car celui-ci

permet à l'auteur de représenter la désintégration totale de l'homme des Amériques dans la vie moderne, après plusieurs siècles de colonisation et de domination économique, historique et politique. Les nouvelles nous présentent des hommes et des femmes, leurs joies, leurs inquiétudes et leurs interrogations quotidiennes et les conséquences des bouleversements sociaux sur leurs vies ainsi que les valeurs spirituelles et matérielles de notre monde.

### 3. L'EXPRESSION D'UN MOI

Il s'agit de montrer une manière d'être au monde, de montrer le désordre du monde, c'est à dire de s'interroger sur le sens des comportements, des êtres, des idées et des valeurs présentes dans la vie quotidienne. Placolý nous dévoile une conscience capable de penser le monde. Il nous décrit des hommes en «prise» de conscience ou en «crise» de conscience, des personnalités en crise d'identité.

Dans «Strophes trouvées dans la serviette d'un inconnu», la raison du narrateur s'altère, il perd la notion du monde qui l'entoure, pris qu'il est dans sa quête de l'Autre. Il analyse, néanmoins, avec une lucidité paradoxale la fuite de sa raison, le singulier phénomène de sa perte d'identité. La nouvelle nous présente toute la tragédie interne du narrateur ou du personnage. Nous passons du stade de l'altérité identitaire (tout est placé sous le signe du Même) à la conscience de l'altérité, vérifiable et identifiée comme dans une autre nouvelle de Placolý, «Le Gran Man By Man».

Très souvent, il s'agit d'un sujet travaillé par le doute, qui subit le monde. En ne pouvant agir sur le monde, celui-ci est disqualifié, en tant que sujet et c'est sa qualité de sujet pensant, de sujet agissant, d'acteur de sa propre histoire qui est remise en cause.

Une thématique est souvent développée dans les nouvelles de Placolý : celle des formes et combinaisons actantielles. Dans «Soleil vert», dans «Strophes trouvées dans la serviette d'un inconnu» et dans «Biographie de Marny», les personnages sont placés face à des miroirs. La relation hostile que nous sentons entre Frédéric Benton et sa femme Bernardine est l'élément

primordial de la progression d'une réflexion sur l'identité. Dans Strophes trouvées..., le narrateur se sent glisser progressivement vers la folie et sa perception du monde environnant s'en ressent. Ce glissement traduit une réciprocité dans la représentation mentale de celui qui a rédigé ces pages. Il se découvre «un visage pas très différent » de lui.

Ce sont des hommes, des femmes et des enfants qui sans être des archétypes sont porteurs de caractéristiques générales qui agissent avec leur psychologie propre et leurs antécédents particuliers. Ces personnages permettent de revivre le passé, sans l'exorciser, mais plutôt de maintenir vivante la mémoire collective, de dresser une étude de mœurs servant à l'analyse ou la critique d'individus, de trouver la poésie contenue dans un événement, une phrase ou une aspiration d'un individu ou d'une collectivité.

Il s'agit d'explorer un genre littéraire dont l'originalité tient davantage aux sujets abordés, toujours contemporains, et à leur traitement romanesque dépouillé. Le procédé consiste à penser la personnalité de ses héros, leurs sentiments, leurs tourments, puis à transformer en actions. Si bien que l'intériorité des personnages se manifeste essentiellement par des réactions ou des contradictions vues du dehors.

Ces récits concis sont agencés ainsi avec virtuosité et riches d'intrigues de toutes sortes qui s'enchaînent. Et c'est là, certainement, un des mérites essentiels du recueil *Une Journée torride*. La précision des descriptions d'ordre folklorique et sociologique fait de ces textes des documents d'archives anthropologiques. Le quotidien est utilisé comme source d'inspiration. Le sentiment de déshumanisation qui règne et déchire la pauvre trame des vies individuelles ou collectives envahit les pages. Les héros de ces nouvelles vivent une aventure intérieure unique, qui, les plongent entièrement dans l'illusion. La passion les protège du désespoir du quotidien et en fait des humains qui sortent de l'ordinaire. Chez Placolý, la nouvelle devient un mode d'expression privilégié. Elle tient à s'affirmer au même titre que la poésie ou le roman. Elle devient, comme le dit R. Foakena, une "nouvelle œuvre" qui devient une mode d'expression littéraire indépendant.

### III) LES TRAITS COMMUNS

#### 1. L'ORGANISATION NARRATIVE

Pour parler de textes littéraires, il convient d'évoquer les quatre éléments fondamentaux qui les structurent et sans lesquels, ils sont inopérants. L'espace, le temps, le personnage et la fonction narratrice sont les éléments qui organisent la narration,

Le personnage est indispensable au déroulement de l'histoire ; pour se mouvoir, il est non seulement obligé de vivre dans un temps et « d'habiter un espace ». Pour donner corps à ce récit, il lui faut une organisation, une charpente. En fait, nous devons accepter qu'une œuvre de fiction devienne un système extrêmement dépendant de ses composants internes. Comprendre un texte équivaut à faire appel aux quatre piliers sans préjuger d'une quelconque hiérarchie entre eux car malgré leur code particulier, ils sont tous porteurs de signification globale pour le texte.

L'intérêt de l'étude des espaces et du temps ne doit pas se limiter à un travail de localisation et de description. Cette étude doit mettre en lumière leur fonctionnement, leur relation avec la narration, les différentes significations dont ils se chargent, qu'il s'agisse de symbolique ou d'idéologie. Il apparaît, d'ores et déjà, que le sens d'un texte se construit, autour de la parole et du discours des personnages, mais aussi à partir de l'espace, du temps, de la fonction narratrice. La structure de l'œuvre organise sa cohérence dans le rapport de ces multiples éléments.

Un roman, c'est-à-dire une fiction, n'est pas le récit d'événements qui se seraient produits avant que le romancier ne les écrive. Les événements, les personnages d'un roman sont le fait de l'écriture et n'ont d'existence qu'à partir du moment où ils sont écrits<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Claude Simon, « Le roman par les romanciers », *Europe* n°474, Paris, Revue littéraire mensuelle, Octobre 1968, p 230.

Une des grandes préoccupations des écrivains est de rendre l'impression du langage quotidien par une écriture expressive qui s'intègre sans heurt dans le récit. C'est le narrateur qui prend en charge les informations nécessaires sur la manière dont les paroles sont prononcées. Une des difficultés du genre narratif est de rapporter les paroles prononcées par les personnages. L'écrivain peut la résoudre grâce à un subtil passage du discours direct, au discours indirect et au résumé, trois formes de «récit de paroles» utilisées par Placol.

L'écrivain met en œuvre un regard omniscient et omniprésent qui lui permet de fournir un luxe de détails, une surabondance de précisions temporelles ou de détails vestimentaires. Ce regard qui s'intéresse aux plus petits éléments du décor peut aussi embrasser l'ensemble du paysage dans une vision panoramique du mouvement. Sa vision du monde est mise en valeur par les jeux des focalisations multiples. Le discours est caractérisé par son hétérogénéité, par l'introduction d'une multitude de modalités narratives. La pluralité des procédés d'écriture multiplie les effets de sens et anéantit la suprématie du narrateur.

La construction narrative est régie par l'intégration de textes multiples et par la combinaison de voix et de consciences narratives multiples elles aussi ; le tout «organisé» par une conscience fédérative, le narrateur qui fait des romans un grand discours collectif, écrit et oral. Cette stratégie narrative vient nourrir la constante réflexion sur le langage, la pluralité des voix questionnant l'écriture de fiction.

Nous ne notons pas de narration en ordre, mais des points de vue multiples et enchevêtrés, un éclatement du temps et de la conscience classique au profit d'un présent de questionnement et d'un passé en question(s). L'écrivain nous offre des romans éclatés qui visent à rendre, dans une structure polyphonique, de la réalité éclatée d'un monde en crise : de multiples «voix» qui racontent, animant le texte d'un grand discours commun.

La composante narrative dans *La vie et la mort de Marcel Gontran* se développe à travers cette modalité enchâssante. La digression, surtout

historique, représente une brèche, un microcosme à l'intérieur du récit.

En ce sens *La vie et la mort de Marcel Gonstran* et *L'eau-de-mort quildive* s'organisent dans une véritable polyphonie : par les voix qui se font entendre dans la fiction, par l'organisation même de la narration qui orchestre et distribue les voix mais fait aussi entendre sa propre voix. Dans ces deux cas, la polyphonie du texte pose le problème de la signification et de l'identité.

Ce qui distingue le romancier de l'historien, c'est qu'il a le choix des armes, qu'il n'est pas forcé de suivre la succession des événements ou de contrôler la véracité des faits. C'est sûrement l'explication de la différence d'écriture entre les deux romans précités et *Frères Volcans*.

C'est pourquoi l'écriture de «Frères Volcans» est à l'opposé même de celle des ouvrages précédents : l'écriture poétique était de mise lorsqu'il s'agissait de dire la complexité profonde d'un peuple, saisie à travers une langue avec laquelle ce peuple n'avait qu'un compagnonnage difficile et imprécis ; le maître utilise sa propre langue avec laquelle il coïncide exactement et qui postule la précision absolue.<sup>1</sup>

Le procédé du récit encadré établit la diversité énonciative du texte. Ils constituent une pluralité de souffles dans la trame générale de *Frères Volcans* qui fait appel à une parole cumulative qui explique le texte comme écriture et récit d'une différence. Ce découpage a une double fonction : il permet de recevoir *Frères Volcans* comme texte réalisé et de composer une synthèse idéale. Le scripteur de la préface et de la postface est sans conteste le producteur du récit. Sa parole s'inscrit comme parole postérieure au récit. Elle explique et argumente sur ses rapports avec les événements de mai 1848. Le discours de l'historien est donc une continuité du récit central.

La structure narrative est celle du roman d'apprentissage : alternance de séquences d'action et de séquences de réflexion à partir de cette action.

---

<sup>1</sup> Roland Suvélor, Les Cahiers du patrimoine n° 11-12, Revue culturelle du Conseil Régional de Martinique, Fort-de-France, 1991, pp. 15-17

Chaque action amène chaque réflexion à un stade supérieur. Cette structure fondamentale de roman d'apprentissage est l'occasion de ménager des pauses au lecteur qui lui permettent d'assimiler en même temps que le héros les émotions fortes subies précédemment. Ce procédé permet à l'auteur de baisser l'intensité dramatique en vue d'une brutale hausse ultérieure. Outre cette efficacité dramatique, le procédé vise aussi à structurer, petit à petit, le cheminement intérieur du héros, à le conduire, d'intensité en intensité plus grande, à l'accomplissement final. Le procédé de l'alternance pause-action obtient donc un double bénéfice, les pauses préparant le surgissement de l'action, l'action conduisant au prochain stade de réflexion lors de la pause suivante.

S'agissant des autres textes, une production respectable de chroniques et des nouvelles révèle une maîtrise du texte court. Mais au gré de son évolution, il utilise des moyens différents, plus aptes à recréer son univers. Ce qui frappe d'abord, c'est l'apparente variété de forme que prennent tous ces récits : lettre, journal, récit écrit, anecdotes.

### 1.1: ESPACES REELS ET IMAGINAIRES

*Plus encore que son «sujet», le lieu d'une fiction peut être sa vérité, parce que c'est au niveau du lieu (vues, odeurs, souffles, cénesthésies, temps) que le signifiant s'énonce le plus facilement : le lieu risque bien d'être la figure du désir sans lequel il ne peut y avoir de texte*  
Roland Barthes.<sup>1</sup>

Les textes narratifs unissent deux thèmes essentiels : le sens du lieu (emplacement des choses et des êtres, lutte contre le déplacement, l'effacement, le démembrement, la diaspora) et l'intimité (secrets, détails du quotidien, univers domestiques, interstices).

Par la mise en valeur du thème de l'espace, en tant qu'instrument de la survie culturelle, qui est étroitement lié à celui du temps et aux possibilités de

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, p 158

création qu'il contient, l'auteur met en marche une quête de l'unité, à travers une évocation de l'histoire. Dans cette évocation, le passé et le présent sont constamment en relation. Le temps réel, chronologique, pose problème à mesure que se précise la quête identitaire et la conscience poétique du narrateur. La continuité temporelle est constamment remise en cause par la présence de la mémoire qui interroge le passé. Cette rupture est à la base de la structure même de l'œuvre qui renvoie à des visions différentes de l'histoire. Le traitement du temps par Placolý rappelle que la mémoire interroge la possibilité de recréation de l'histoire.

Pour mieux cerner cette structuration, il faut mettre les lieux en relation et en découvrir l'armature. Les lieux étudiés se construisent et s'engendrent les uns par rapport aux autres.

C'est le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un ubi, d'un quid, ou d'un quando. Le lieu présuppose les personnages et non l'inverse. Deux espaces génériques composent l'œuvre de Placolý : l'espace rural et l'espace de la ville. Ils constituent, par le nombre d'occurrences et l'importance qu'ils occupent dans l'économie des lieux romanesques, les deux espaces prééminents, les plus cités et décrits du texte. Ils fonctionnent comme des antithèses, non seulement au niveau spatial, mais aussi dans la construction d'oppositions comme obscurité/lumière, nuit/jour, vie/mort qui reviennent souvent dans les textes.

Au gré des rencontres, de réminiscences, de déplacements, la réalité se recompose sans jamais toutefois s'organiser harmonieusement. Les lieux de contacts humains que sont la rue et le bar induisent une sémiologie du quotidien. L'espace du roman se présente comme un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes. Les notations successives, par accumulation, finissent par faire sens ; la fixité des lieux, malgré l'imprécision des dates rendent possible et intelligible le tracé d'une évolution, d'une histoire individuelle et collective.

Dans les deux premiers récits, l'attention portée au temps et à l'espace n'est pas la même que dans *Frères Volcans* où le topique de l'île apparaît de

manière plus développée. La période de l'année, la situation côtière de la ville de Saint-Pierre est mentionnée.

Dans l'œuvre de ce romancier, on chercherait vainement une variation obligée sur les figures stéréotypées de la littérature antillaise : plantation et marronnage. Nous sommes, au contraire, placés au cœur d'un espace urbain.

Il est à noter que nous sommes face à une œuvre très variée spatialement. L'espace romanesque se développe sur plusieurs échelles. Dans *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, une partie de l'histoire se déroule à la Martinique, l'autre se déroule en France, plus particulièrement à Paris. Dans *L'Eau-de-mort quildive*, le récit se promène du Sud de la Martinique à la capitale : Fort-de-France. Dans *Frères Volcans*, c'est la ville de Saint-Pierre, ancienne capitale de la Martinique et ses alentours qui sont le théâtre de la fiction. Nous passons de l'espace de la ville à celui de l'île pour celui d'une immense agglomération représentative d'un continent.

Dans les nouvelles, l'espace est plus circonscrit. Dans «Soleil Vert », l'action nous conduit dans une boîte de nuit, le Sapotille Nigth-Club du quartier Ermitage à Fort-de-France. « Strophes trouvées dans la serviette d'un inconnu » se déroule dans un bar «assez peu fréquenté » et dans les locaux de l'hôpital psychiatrique de Colson. C'est une «ancienne case à nègres » et ses alentours qui abrite Papa Duvert et son petit-fils dans «Les Pauvres gens ». Dans «Le rêve bleu », c'est d'une fenêtre que la jeune fille aborde le voyage qui parle de «départs, d'expéditions aventurières et de havres creusés de par le monde, dans la roche et la mer, pour qu'y trouvent un foyer les nomades de la vaste mer ». C'est la ville de Niamey en Afrique qui clôt le voyage. « Le voyage secret d'Auguste-Jean Chrysostome » a pour cadre le centre-ville de Fort-de-France « dont la rose s'étend circulairement de la cathédrale à la Savane et au canal Levassor que traverse le pont Guesdon, en passant par les rues Garnier-Pagès, François Arago, Victor-Sévère et de la République ».

Les récits ont pour cadre des lieux qui sont tous référentiels : villes ou quartiers existants à la Martinique. Très divers, les lieux empruntés au réel ne servent pas seulement à jalonner le parcours narratif, mais donnent une assise,

une véracité à l'histoire racontée. Le texte met en scène des lieux parfaitement connus : des villes, des rues et des quartiers appartenant à la géographie urbaine et rurale. Les lieux constituant le cadre de la fiction ne sont guère étrangers à l'auteur, ce sont des espaces vécus ou fréquentés par le sujet écrivain. Dans L'eau-de-mort guildive, l'espace est minutieusement décrit avec ses repères spatiaux. Le Sud est décrit à travers les quartiers traversés : Josseaud, La Palun, Val d'or. Mais l'espace n'est pas seulement référentiel, il est aussi connotatif. Par exemple Fort-de-France se révèle être socialement hiérarchisée : les faubourgs excentrés rassemblent les défavorisés de la société, les marginaux et les exclus de toutes sortes. Il évoque une réalité spécifique aux grandes villes : viol, violence, délinquance, prostitution.

Nous nous promenons dans des espaces particuliers différents : le volcan, la forêt, la campagne, la mer et la ville. Il nous faut distinguer les lieux qui prétendent évoquer un espace de réalité et ceux qui se donnent ostensiblement pour imaginaires.

Les divers lieux fonctionnels n'appartiennent pas seulement à la géographie. Ils donnent aussi une assise au monde romanesque où leur signification dépend des lois internes du récit, des relations avec le narrateur et les personnages. Le personnage d'Ignigni sent qu'il est étranger, s'aperçoit de la différence entre l'espace rural d'où il vient et les lieux où il se trouve. C'est à travers le regard des personnages que l'espace se resémantise, se module et se déforme par rapport à sa référence réelle. L'espace ne devient intéressant que selon la fonction qui lui est attribuée, les métaphores qui enrichissent le réseau connotatif de l'œuvre. Tous les éléments constitutifs s'articulent autour du même but : l'unité globale ou profonde du récit.

## 1.2 : TOPOGRAPHIE DE L'ESPACE ROMANESQUE

Pour étudier le système narratif, il semble assez difficile d'isoler les composantes de l'espace et du temps. L'étude de l'organisation spatio-temporelle peut être, à ce titre, révélateur. A travers les oppositions montagne/ ville, montagne/ plaine, sud/nord se lisent les oppositions temporelles passé/ présent, de l'ailleurs et de l'ici, temps de la réalité/ temps de la fiction qui correspondent à la réalité des personnages.

Nous devons accepter que le temps ne soit pas complètement séparé de l'espace ni indépendant de lui, mais qu'il se combine avec lui pour former un objet appelé « espace-temps »<sup>1</sup>.

L'univers narratif va proposer de prendre en compte le lien entre le temps et l'espace, va proposer des combinaisons particulières et signifiantes de l'espace-temps que le théoricien russe Bakhtine appelle le chronotope, en précisant que « tous les éléments abstraits du roman gravitent autour ce chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang ».

La magie de l'écriture tient beaucoup à une étroite fusion entre l'espace et le temps. Les titres des romans suggèrent une prééminence de l'espace ou du temps. Nous pouvons même dire que l'espace peut se révéler le témoin du temps insaisissable. L'espace comme le temps se répartit entre une sphère familière, quotidienne, civilisée, et une sphère sauvage et mythique.

Le chronique détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans son rapport avec la réalité... L'art et la littérature sont imprégnés de valeurs chronotopiques à divers degrés et dimensions. Tout motif, tout élément privilégié d'une œuvre d'art, se présente comme l'une de ces valeurs<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Stephen Hawking, *Une brève histoire du temps*, Paris, Ed Flammarion, 1988, p 44.

<sup>2</sup> Mikhail Bakhtine, « Formes du temps et chronotope dans le roman », Paris, Editions du Seuil, p 314.

Dans *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, l'histoire racontée dure une vie d'homme et se limite à un voyage aller (explicitement raconté) et un retour (implicite) entre la Martinique et la France continentale. Cependant le roman se projette dans une durée beaucoup plus longue en englobant une immense période (il y est fait allusion aux conquêtes coloniales et à la grève de 1900, au François) et il élargit son espace aux dimensions des Amériques andines avec le récit concernant Bolívar. L'espace romanesque est structuré par une opposition forte entre la France et les Antilles. Mais ces deux pôles, loin de se réduire à l'anti-thèse stéréotypée que nous pouvons retrouver dans la littérature, entretiennent des relations complexes et ambiguës qui se retrouveront disloqués en plusieurs espaces-temps discontinus.

Dans *L'Eau-de-mort guildive* et *Frères Volcans*, nous retrouvons cette même opposition entre ville et campagne, entre ville enfiévrée par les événements de Mai 1848 et habitations des mornes. L'auteur inscrit, à chaque fois, son histoire, dans un temps plus long qui ramène au temps de la construction du canal de Panama, au début du siècle (G, p 197) ou aux temps des Spartacus (F.V, p 60), jusqu'à l'époque de Fanon et de Sartre, en passant par celui des Mackandal et de Nat Turner (F.V, p 125). Là encore, l'espace se dessine entre Europe et Amérique esclavagiste.

L'œuvre cherche à cerner et à déterminer l'existence de l'homme dans l'espace et dans le temps. Romancier et nouvelliste, Placol est avant tout un raconteur d'histoires. Il fait partie de ceux qui savent redonner forme et vie au monde, tout en questionnant son sens. Il se déplace donc dans l'espace et le temps pour mieux nous ramener à nos interrogations les plus profondes.

L'espace narratif doit nous permettre de retrouver des points communs qui sont la représentation de l'espace, son organisation et ses significations. Il représente un ensemble de relations qui existent entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnages qui y participent. « Ni infini, ni continu, ni isotope, ni homogène, mais limité, jonché d'obstacles, criblé de fissures, défini par des directions et lieux privilégiés, bourrés de sons, de couleurs, de parfums » l'espace s'affirme comme fondateur de la narration. Il n'est pas seulement ce que perçoit notre sens. L'espace réel est une réalisation de

l'homme, le résultat de son histoire. Cependant, c'est à travers le regard qu'il se matérialise en objets perceptibles aux sens. Toutes les indications spatiales permettent de situer des personnages littéraires dans un contexte spatial, entraînant une « illusion référentielle », nous plongeant dans le vraisemblable.

L'écriture de Placolý met en place un système des valeurs avec tout un jeu d'oppositions et de symétries, grâce à des effets de superpositions et d'inversions. Les lieux sont évoqués à travers des rapports d'antithèse qui opposent l'intérieur et l'extérieur, le mouvement et l'immobilité. L'espace heureux et lumineux de l'évasion à travers le voyage, la rêverie et l'aventure sentimentale s'oppose au monde fermé de la réalité quotidienne et prosaïque dans laquelle certains personnages se figent et s'enlisent. À côté des lieux clos et figés, comme la ville et la maison opposées à la campagne ouverte sur la nature, on trouve des espaces intermédiaires, ni complètement fermés, ni complètement immobiles. Finalement l'évocation des lieux dépasse la simple opposition entre l'espace intérieur et l'espace extérieur.

Dans tout récit, le temps de la fiction se distingue du temps de la narration, soit par l'ordre adopté, soit par la durée et la fréquence des événements. À première vue, le texte présente une opposition entre un passé et un présent. Le double aspect temporel semble clairement délimité : d'un côté, le temps du récit ou si l'on préfère le temps de l'énonciation, de l'autre, celui de l'histoire, le temps remémoré et qui se rapporte à la vie des personnages. Le temps de l'histoire, qui se manifeste spécialement par le narrateur à la troisième personne, est tourné vers le passé. On ne trouvera pas seulement dans ce passé rappels et remémorations d'événements directement liés à la vie des personnages, mais il y sera fait mention aussi de moments et d'époques antérieures.

Bergson distingue deux temps : temps objectif et temps subjectif. Le premier est celui qui régit le monde, c'est le temps de l'horloge, le temps mécanique. Le second est le temps psychologique, individuel. De sorte que l'on peut également distinguer ici un double aspect : le temps de l'individu, fini et limité à sa seule existence ; le temps historique, qui constitue le cadre dans lequel le temps individuel s'actualise. *Frères Volcans* fait une utilisation

importante de l'analepse : le présent et le passé s'enchevêtrent. Les évocations du passé ne suivent aucun ordre temporel, les événements sont rappelés grâce à l'aide de la mémoire qui «ne nous présente pas d'habitude nos souvenirs dans leur suite chronologique, mais comme un reflet où l'ordre des parties est inversé », nous dit Genette.

Nous pouvons discerner trois aspects temporels dans l'œuvre : un temps historique qui fait référence à des événements précis, auxquels l'écrivain fait allusion de manière explicite. Ce temps historique accompagne d'autres repères, d'autres événements naturels, des anecdotes qui se comprennent à la lecture de la société antillaise. L'autre temps est celui du temps subjectif, le temps que Bergson nomme durée. Notre vie intérieure est durée concrète, «la durée toute pure qui est la forme que prend la succession de nos états de conscience, quand le moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs»<sup>1</sup>. Ces trois temps correspondent à une finalité littéraire et permettent de questionner et de dire l'identité antillaise.

La fréquence, comme l'ordre et la durée, établit des relations entre la fiction et la narration. Cette utilisation du temps porte sur le nombre de fois où un événement se produit, soit dans l'histoire qui est racontée, soit dans le récit qui en est fait. Le récit singulatif est le plus courant dans l'œuvre, mais l'auteur sait tirer des effets des autres modes de narration. Dans *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, à défaut de récit itératif, la répétition du mot «Eté » marque les moments heureux de Marcel, durant cette saison qui l'éloigne des difficultés climatiques.

Le sens du détail et de la précision, n'est pas absent dans l'écriture apparemment détachée mais toujours perspicace de ses livres. Et la forme même du roman - un récit chronologiquement très éclaté où s'entrelacent des souvenirs du passé au présent de la narration - est elle-même un jeu savant sur le temps.

---

<sup>1</sup> Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Editions des Presses Universitaires de France, p 74.

Deux temporalités régissent le texte littéraire : le temps de l'histoire, c'est-à-dire l'ensemble des événements que rapporte un narrateur ou des personnages et le temps du récit, de l'énonciation ou du discours qui raconte ces événements en leur donnant une structure narrative qui n'est pas obligée de respecter la linéarité. Le temps de l'histoire est le temps où se déroule l'intrigue romanesque, que l'instance narrative et les personnages évoquent tour à tour. Dans toute histoire, il existe des ellipses dans la ligne temporelle de l'histoire ; elles expriment la faillibilité de la mémoire, mémoire souvent contrecarrée par le temps qui efface le souvenir.

Placolý enracine personnages et événements dans un temps référentiel. C'est le temps historique qui sert de cadre au récit, donnant la vraisemblance nécessaire à l'illusion romanesque<sup>1</sup>. Il peut choisir de les raconter en utilisant l'ordre chronologique, comme dans *Frères Volcans*. Il peut, au contraire resserrer ou de distendre la relation des événements et les présenter à leur fin. Deux formes de récit sont alors utilisées : le récit historique ou le récit simultané. L'important est de savoir comment l'auteur transpose le temps historique en temps narratif. L'action de *Frères Volcans* se passe en 1848, cette précision installe le récit dans une perspective historique.

Placolý structure l'espace et le temps en insistant sur des antithèses primordiales : clôture/ouverture, instant/durée, bonheur/malheur. Il crée et dispose ses personnages en jouant sur les effets de dédoublement et de symétrie selon leur fonction dans le récit. Chez Placolý, la vision du monde ne se limite pas à un manichéisme réducteur, car nul ne sait où commence le tragique de l'existence humaine. Ces images chronotopiques du voyage, du déplacement et du chemin, essentiels entre les rapports spatiaux-temporels nous ramènent à l'opposition entre séparation et rencontre.

L'étude de l'espace-temps met en évidence les points suivants :

- le rapport direct entre la localisation de l'action et de son évolution ;

---

1 Tzevan Todorov nous avertit néanmoins dans *Communications* n° 8, Revue semestrielle de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et du Centre d'Études Transdisciplinaires, Paris, p 133. « Il ne faut pas croire que l'histoire corresponde à un ordre chronologique idéal. Il suffit qu'il y ait plus d'un personnage pour que cet ordre idéal devienne extrêmement éloigné de l'histoire «naturelle».

- la discontinuité chronologique dans le récit de cette évolution
- la continuité dramatique des récits

Ces trois points sont à mettre en relation avec l'évolution des personnages.

### 1.3 : FONCTIONS DE L'ESPACE ROMANESQUE

Désigner l'espace d'un texte littéraire c'est tenir à la fois de la réalité qu'il évoque, de son utilité pour l'action, des significations qu'il suggère. L'espace est un élément qui génère, conditionne le discours du sujet, détermine sa psychologie, et donc son acte narratif. Il s'agit là d'une fonction extrêmement importante. Le lieu où se construit le discours, autrement de la narration est généralement un embrayeur. En provoquant des états d'âme comme l'anxiété, la mélancolie, le mal-être, le lieu impose la quête d'autres espaces qui sont plus ouverts, moins étouffants, porteurs d'espoir et de plus de satisfaction.

La représentation d'un espace littéraire est inaugurée par l'instauration d'une limite spatiale et temporelle. Nous pouvons parler d'un extérieur et d'un intérieur, de la fermeture et de l'ouverture, pour évoquer la jointure et la brisure, les deux pôles autour desquels s'articule l'écriture antillaise.

La dialectique jointure-brisure structure l'espace littéraire : à l'intérieur de cet espace, certains privilégient le pôle de la brisure, d'autres celui de la jointure. Comme le thème de la différence - qu'elle soit ethnique, raciale, linguistique, culturelle, perçue de manière collective ou individuelle -, le thème de l'identité légitime l'idée d'appartenance à un en-dedans ou un en-dehors déterminé.

L'espace est le lieu, par excellence, où le personnage peut être cerné, appréhendé, analysé au moment où il se retourne sur lui-même pour se saisir comme objet d'analyse et se reconsidérer face à autrui et au milieu ambiant. Paris est le lieu de l'initiation et de l'épanouissement des virtualités de Marcel Gonstran.

L'étymologie des lieux débouche sur une véritable herméneutique

historique qui tend à rendre compte de la légitimité des dominations territoriales comme des revendications identitaires. La typologie assure, comme par un effet de miroir, la légitimité historique. Fort-de-France rappelle inexorablement – et ce n'est pas du simple fait de l'auteur – l'histoire coloniale des Antilles. C'est la même fonction qui est dévolue au «West-Indies Club», enclave américaine en baie de Fort-de-France. Le nom des quartiers suivi par Ignigni : Le Morne-aux-vents, Fond Moustiques, Val d'Or ou l'habitation La Montagne de Frères Volcans est aussi évocateur.

Paris est un espace étouffant pour Marcel Gonstran. Ce dernier n'ayant pas pu s'intégrer dans cet espace où il est quasiment marginalisé. Quant au Maître de Frères Volcans et aux personnages des nouvelles, c'est dans leur propre pays qu'ils se sentent aliénés. L'espace est présenté comme le responsable du rejet de l'homme, de son positionnement entre aliénation et exclusion. Toutes les configurations traduisent l'homme et ses angoisses, dans des espaces déshumanisés et aliénants où il n'y a que solitude, violence et insécurité. L'espace urbain devient lieu de mort, ne serait ce que symbolique car c'est en ville que meurent les rêves et les espoirs de changer de condition sociale.

L'œuvre met en œuvre des espaces hétérogènes, hautement symboliques. Même si les lieux référentiels sont, très souvent, connotatifs, ils sont solidaires des autres éléments constitutifs de la narration et posent les mêmes préoccupations et les mêmes problèmes qui surgissent dans l'œuvre (aliénation, violence, solitude, etc.). En étudiant les lieux de la narration, nous constatons que les espaces se construisent dans des liens d'interdépendance et de connexité. Le récit va, alors, révéler des aspects signifiants non seulement dans leur dimension spatiale, mais aussi dans la globalité du texte et des personnages. L'espace se conjugue avec le mouvement. Ses caractéristiques fondamentales révèlent une influence sur les personnages et leur cheminement : l'errance et l'ouverture ou la fermeture de son champ de vision

Très souvent, un jeu d'alternance, voire d'antithèse apparaît dans le décor. Les multiples lieux en relation présentent une opposition terme à terme

qui ont un signe de parenté. Allant plus loin, nous pouvons même considérer que l'espace est essentiellement l'expression visible du malaise des personnages. Que ce soit Marcel, le Maître ou le personnage de la nouvelle «Le voyage secret d'Auguste-Jean Chrysostome » l'espace est subjectif et se conjugue entre lumière et ombre.

Ainsi navigue la nef du monde, entourée par l'océan obscur, soumise aux volontés de la mer, ravagée par les mutineries. Apaisés quand la mer se calme et que le temps redevient clair, inquiets lorsque des rafales aveugles de succèdent longtemps, affamés des mêmes mirages, mouillant le calcaire de leur soif à la même ration d'eau, conservant en leur âme pétrie d'aventures des mots prêts pour le baptême des terres neuves, voici la craie des générations. (F.V, p 47)

L'espace est partie prenante dans l'univers de la fiction. Le paysage est producteur d'identité, il n'est jamais un simple prétexte pour l'action et contribue à la formation du récit. Dans le paysage se constitue un ordre reliant lieu, temps et identité du personnage. L'espace est au cœur du projet narratif de Placolý : la célébration de sa terre et de son Histoire.

Les représentations littéraires de l'espace sont ainsi générées, non seulement par l'expérience de l'écrivain, mais aussi par son imaginaire, sa vision du monde et son esthétique. Par la multiplicité des lieux qu'elle reproduit en concentré, l'île se dit être un monde à part (position d'écart), mais aussi un monde à part entière. L'île est partagée entre une position d'écart et une position centrale. L'espace poétique de l'île codifie des loci, des lieux, dont la description stéréotypée compose un tissu paysager. L'espace proxémique institutionnalise des pratiques, par où, les lieux se changent en milieu. L'espace fonction comme matrice narrative. A la «topophilie », goût du terroir intime s'ajoute une topologie, c'est-à-dire une division géographique de l'île.

Prenons le cas de *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, le héros fait le tour de sa vie comme dans son récit pour aboutir à son lieu de départ. L'espace circulaire de l'île se trouve accentué par la structure du récit. Nous pouvons

alors extrapoler, l'espace du texte se présente comme l'espace d'une île. La narration de l'île est topographique, dans la mesure où chaque lieu rappelle un fait, forme à lui seul une scène, d'un point de vue de l'action ou un état qu'étaye une situation du point de vue de la psychologie. L'important n'est plus le paysage, mais son contenu, c'est-à-dire la façon dont le paysage est habité... en fait, il s'agit, tout simplement de lire le pays.

Nulle trace de l'île édenique, du tableau tropical habituel, aucune image d'Epinal. Ainsi les topiques de l'espace, du temps, du mythe dénie le caractère exotique de l'île et proposent une réévaluation de l'histoire.

## 2. L'INSTANCE NARRATIVE

Elle est avant tout le point de rencontre sur le terrain littéraire de systèmes différents, voire conflictuels. L'auteur se trouve en situation mitoyenne avec des questions qui lui imposent des choix d'écriture. Le statut des paroles des personnages enchâssées dans une double communication (celle des personnages et celle de l'auteur et du lecteur) est particulièrement complexe.

Pour analyser l'instance narrative, il convient d'utiliser des outils d'analyse mis au point par la linguistique énonciative, la narratologie et la stylistique, des études sur le discours rapporté qui servent la narration et l'intrigue. Comment rendre la voix mimétique du discours, sinon en donnant à l'écrit la vigueur et la vivacité de la parole ? Comment rendre la voix psychique de la pensée, sinon en mettant en mots la pensée intime des personnages ? Comment rendre la voix oratoire, sinon en empruntant les ressources de la tradition oratoire de nos pays ? Il s'agit, pour l'écrivain, de retranscrire des voix, les voix de son enfance, les voix de sa région.

L'instance narratrice des textes est constituée d'un narrateur et d'un narrataire.

Dans le cas de *Frères Volcans*, le « je » qui régit le récit recouvre trois identités : le héros qui vit l'histoire, le narrateur qui est supposé le retracer,

l'historien qui rapporte le cahier<sup>1</sup>.

Les voix qui s'expriment dans les récits sont nombreuses et divergentes dans leurs appréciations. Les modes de discours sont aussi très variés, les discours des personnages qui prennent la parole passent du style direct à l'indirect ou l'indirect libre.

Pourquoi le cheval refuse-t-il d'aller ? Je ne vois dans le ciel aucune buse signalant la présence du serpent bothrops. Au contraire, les crapauds s'ébattaient dans l'herbe mouillée. (F.V, 25).

Très souvent, le discours du narrateur se différencie souvent de celui des personnages mais il peut se fondre dans les différents discours.

En buvant une dernière lampée de mon quinquina, il a remis son chapeau haut-de-forme pour partir. Il a déclaré que je me portais mieux, bien mieux. « Le passage est bel et bon, a-t-il jeté avant de s'en aller ; mais la vie dure autant que l'écho des vérités sans le branle desquels le monde se fracasserait dans l'enfer des mensonges » (F.V, 28).

Dans ce court paragraphe de *Frères Volcans*, nous avons une intervention du narrateur, une phrase au style indirect, et pour finir une citation du docteur Raff. C'est le même cas qui nous est proposé dans le récit fait par le docteur Raff de la fête des Rois et du comportement de Alexis-Louis de Préville dit Léonce.

---

<sup>1</sup> Dans la narration ou diégèse, Genette propose d'appeler le narrateur et la narration *intra* ou *extradiégétique*, selon qu'il est ou n'est pas intérieur au récit, *homo* ou *hétérodiégétique* selon qu'il est ou n'est pas intérieur à l'histoire.

Un individu raconte sa vie (à la première personne) sans la commenter, il est extradiégétique, homodiégétique. Un individu raconte (à la troisième personne) sans la commenter, la vie de quelqu'un d'autre, où il n'intervient ni comme acteur ni comme témoin : extradiégétique, homodiégétique. Un autre individu, acteur d'une histoire rapportée par le premier, raconte et commente sa vie (à la première personne ou en discours rapporté) : intradiégétique, homodiégétique. Un autre individu, acteur d'une histoire, rapportée par le premier, y raconte (à la troisième personne), la vie d'un troisième, où il ne joue aucun rôle : intradiégétique, hétérodiégétique.

L'analepse est le retour à des événements antérieurs à l'action principale (rétrospection). Voir *Figures* III, Seuil, 1972.

Grainville qui est bon hôte, demande qu'on lui fasse une place à la table. « Si la chance lui revient de mordre dans la fève, alors nous lui poserons la couronne sur la tête. » Le jeu de mots dû déplaire à l'individu. « Je ne souhaite pas crie-t-il car je ch...sur toutes les royautes ! Vous rendez-vous compte à quel degré de bassesse descendent les bâtards ! Mais Grainville reste un homme d'honneur ! « Je me serais battu en duel contre vous monsieur, mais je ne plongerais pas mon épée dans du sang de mulâtre ». Imaginez l'écume qui bouillit dans la gueule du trouble-fête : « Que l'année ne se passerait pas qu'il n'ait pendu de ses mains les Grainville et compagnie. Qu'ils se rappellent le trois juin mille sept cent quatre-vingt-dix ! Qu'ils attendent un peu, et tous les comptes étaient réglés dans le sang. » (F.V, 19)

Ici, nous retrouvons une alternance entre les commentaires du narrateur, des citations de Grainville et de Léonce, accompagnés des propos de Léonce rapportés au style indirect libre.

Le mode d'expression de l'indirect libre permet de croiser, de mêler plusieurs discours, de brouiller les pistes d'énonciation et de multiplier les jugements sans mettre en avant la source d'émission. Ce discours facilite l'expression de la complexité de la réalité et des points de vue. Il peut prendre de la distance avec les opinions discutables et les diluer dans le texte.

Une des grandes préoccupations des écrivains est de rendre l'impression du langage quotidien par une écriture expressive qui s'intègre sans heurt dans le récit. C'est le narrateur qui prend en charge les informations nécessaires sur la manière dont les paroles sont prononcées.

L'enchâssement d'un récit dans un autre est un procédé très ancien et très universel, pratiqué par les conteurs de toutes les traditions et de tous les continents. Il suffit de rappeler Marguerite de Navarre ou le jeu philosophique mené par Diderot dans *Jacques le Fataliste* ou bien encore par Voltaire dans *Candide*. Chez les auteurs latino-américains, la pratique est la même. Isabel

Allende dans Les contes d'Eva Luna ou Gabriel Garcia Marquez dans De l'amour et d'autres démons et bien d'autres ne sont pas en reste et utilisent ce procédé narratif. Bien éprouvé et bien connu, il permet d'écrire une oralité sous-jacente dans tous les textes.

Mais Placoloy fait mieux, il fait le récit d'une écriture, de l'histoire d'une communauté. D'ordinaire le récit cadre tend à donner plus de véracité au récit encadré, en partant du postulat que l'auteur, le lecteur ou l'auditeur a plus d'authenticité ou de substance que la fiction relatée. Au contraire, l'auteur suggère que le récit encadré donne autant de vérité au narrateur et à son lecteur. D'autant que confidences et révélations nous conduisent, au plus intime, au plus secret, au plus refoulé des hommes, en particulier le Maître.

Dans Frères Volcans, la composition du texte reflète la puissance d'une parole et d'une émotion. Le texte proprement dit est précédé d'une "Préface" qui nous apprend dans quelles circonstances le manuscrit a été trouvé. Il est suivi d'une "Post- face" qui décrit l'impression faite sur l'historien (porte-parole de l'écrivain) et ramène le lecteur à un point de départ, désormais lumineux pour l'écrivain, mais qui l'est moins pour le lecteur. Le texte que nous avons sous les yeux est censé répondre à la question qui préoccupe l'auteur : Comment écrire un essai sur les événements de 1848 ?

## 2.1: LE NARRATEUR

*Un roman, ce n'est pas de la vie représentée. C'est de la vie racontée, il suppose un narrateur. C'est si l'on veut un témoignage qui implique deux choses : une réalité qu'on atteste et un témoin qui atteste. Mais plus un témoin s'efface devant la réalité, dont il est garant, plus son témoignage prend de la valeur<sup>1</sup>.*

*Mongo Béti*

Le narrateur apparaît sous deux modalités, un narrateur à la troisième personne et un narrateur impersonnel. Ce narrateur à la troisième personne prend explicitement en charge, non seulement le contenu de l'histoire, mais aussi son écriture, sa facture littéraire. Instance abstraite : il peut être producteur du récit premier, il est extradiégétique comme dans *La vie et la mort de Marcel Gonstran* et dans *L'Eau-de-mort quildive* ou il n'est pas un personnage déclaré, on dit alors qu'il est hétérodiégétique.

Le lecteur dispose donc d'un roman mené par un narrateur à la troisième personne de type hétérodiégétique. Ce narrateur semble être le fil constituant du roman. Il s'efface souvent pour laisser la parole aux personnages, qu'elle soit orale ou écrite, il ne dirige pas les événements et leur explication mais ordonne leur relation. Malgré sa discrétion, il rassemble, réunit, fait converger les points de vue. Cette confrontation des points de vue permet d'approcher une réalité qui est multiple, par essence.

La narration permet cette approche de la vérité historique en questionnant les événements.

Dans «Le rêve bleu », le narrateur déclare que ce conte n'est pas un conte pour enfant. En faisant cette déclaration, malgré la présence de l'oiseau qui parle et de la jeune fille qui rêve, il invite le narrataire à chercher la vérité du texte au-delà de l'argument anecdotique et à découvrir la profondeur du texte

---

<sup>1</sup> Mongo Béti, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine, 1976, p 145.

derrière son apparente simplicité. Le texte apparaît comme une projection de la figure de l'écrivain dans l'espace socioculturel. L'omniscience du narrateur est semblable à celle de Dieu qui est le seul à connaître l'entier du temps, à voir ce qui est invisible. Le narrateur n'est pas seulement omniscient, il montre, il exhibe cette omniscience.

Il arrive, aussi, que le premier narrateur cède le pas à un second narrateur qui le relaie. C'est le cas dans *Frères Volcans*. Nous pouvons parler de narrateur-relais. Mais ce qui fait la qualité de ces textes, c'est que l'omniscience du narrateur a des limites déclarées. Nous découvrons que le narrateur ne détient pas toute la vérité de l'histoire. Des pans entiers de la réalité lui échappent.

Dans les nouvelles, il n'y a pas souvent de narrateur omniscient ; tout est coloré dans le regard, le jugement de celui qui parle et qui tente de communiquer ses propres doutes, son émotion. Ce flou et cette zone d'incertitude laissent un espace de liberté au narrataire donc au lecteur. Le narrateur leur abandonne une partie de son pouvoir et les associe à l'émergence d'un sens pluriel.

Le narrateur impersonnel raconte l'histoire en décrivant l'action en adoptant un point de vue général (c'est le cas dans *L'Eau-de-mort quildive*), soit en adoptant le point de vue de personnages (c'est le cas dans *Frères Volcans* ou dans les nouvelles) dont il connaît les pensées et les sentiments internes ou le point de vue de plusieurs personnes, comme dans *La vie et la mort de Marcel Gonstran*. Le Béké n'a pas de nom, il nous est présenté à travers son physique et son caractère en insistant sur sa maladie, son goût pour la lecture, etc. La narration adopte le point de vue omniscient de celui qui connaît les sentiments des personnages. Très souvent, l'omniscience du narrateur ne porte pas des faits ou des événements extérieurs que le personnage ignorerait, mais sur le fonctionnement psychique et mental de celui-ci.

Deux narrateurs : le narrateur externe, historien, nous donne à lire ce journal du temps passé ; le narrateur interne a trouvé ce journal oublié dans les archives. Un livre signé par un afro-antillais (Placolý) qui présente le journal

d'un blanc, sorti des archives par un narrateur anonyme, mais qui veut donner «une image concrète à cette liberté si subtilement volée aux esclaves dans les mois de l'année [1848] » (F.V, p 9). Préface et post-face écrits par un historien anonyme encadrant un récit anonyme. Voilà l'affirmation d'une complémentarité et d'une différence qui permet d'insister sur l'opposition entre auteur (énonciateur externe) et narrateur (énonciateur interne). Dans *Frères Volcans*, le narrateur est si proche de nous, qu'il n'a pas reçu de nom propre ; il est un peu de nous parce que «chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même ».

Tout récit est énoncé selon un point de vue particulier. Dans le cas d'une « Serviette... », l'auteur semble avoir pensé que la manière la plus efficace de montrer l'instabilité du personnage, est de le laisser s'exprimer et se déplacer librement, révélant sa personnalité perturbée à travers son dire, en utilisant la focalisation<sup>1</sup> interne comme mode narratif. A l'intérieur de la narration (romans et nouvelles), certains personnages sont perçus en focalisation interne, puisqu'ils sont vus par le jeu de l'apparition/apparence. Et comme le lecteur est, par le jeu de la focalisation interne, proche du narrateur, il partage la même appréhension des personnages. Parfois, l'un des protagonistes prend la parole pour raconter ses aventures, selon son propre point de vue, c'est la focalisation interne que l'on peut trouver dans le chapitre «Autobiographie de Marcel Gonstran ». Ce recours à la focalisation interne contribue à faire émerger une émotion chez le lecteur ; et celle-ci l'aide à s'identifier au personnage. Parfois le narrateur, quel qu'il soit, s'adresse à son lecteur pour relancer son intérêt, l'aider à bien comprendre l'histoire ou prévenir ses réactions. Il installe «une relation de contact entre le narrateur et le narrataire ». Il suffit de relire la présentation de cet homme qui fuit « le Sud, le grand Sud » pour s'en convaincre.

---

<sup>1</sup> Focalisation : point de vue à partir duquel les événements ou la réalité de la fiction sont éclairés. Nous avons choisi de retenir les définitions de Gérard Genette dans *Figures III*, Seuil, 1972. Il distingue la focalisation zéro (narrateur omniscient : celui qui voit tout et qui sait tout) focalisation interne (éclairage par un personnage) et focalisation externe (le narrateur ignore la pensée du personnage).

Un homme - au physique, il n'était pas très grand, il n'était pas très fort, et il avait le regard d'un qui ne sait pas très bien où il en est de la vie - essayait de sortir sa voiture de l'ornière.

Une voiture, les débris d'une charrette, tirée par un mulet plus poussif qu'une pierre. Il s'éreintait.

La voiture était profondément enfoncée dans l'ornière.  
Comment cela avait-il bien pu advenir ? (G, p 7.)

Narrer une histoire à la troisième personne, en utilisant le regard du narrateur, tout en montrant le personnage du dedans et du dehors, c'est montrer une certaine indépendance, tout en affectant de reproduire ses pensées. Une liberté prise dans la création littéraire.

C'est toujours du point de vue du Blanc qu'est faite la description des festivités des propriétaires ou de la veillée mortuaire du père d'Abder. Ses commentaires introduisent une distance entre le lecteur et les personnages qui expliquent leur attitude : nous sommes en focalisation zéro.

L'omniscience du narrateur n'est pas toujours complète. Il arrive qu'une scène soit décrite à travers les yeux d'un spectateur extérieur à l'action, qui ne possède pas toutes les informations nécessaires pour comprendre et analyser les faits. Les analyses psychologiques restent brèves : le lecteur ne pénètre pas dans l'intériorité profonde des personnages, dont seule la conscience immédiate est saisie (réactions, réflexions, mais pas d'introspection : nous sommes en focalisation externe. Combien de monologues intérieurs dans le recueil «Une journée torride» pourraient expliquer les attitudes des personnages, en particulier celles de Monsieur Borrohmée Niger ?

L'existence d'un narrateur omniscient offre la possibilité de jouer de tous les modes d'énonciation, alors qu'une focalisation interne ou externe constante et exclusive nous empêcherait de savoir ce que pensent réellement d'autres personnages.

Les personnages sont presque toujours présentés à travers le regard des autres : agacement des autres devant la prétention de Monsieur Niger de «réciter», la faiblesse des uns, la misère matérielle et morale des autres. On peut difficilement s'identifier pleinement aux personnages : le mode narratif qui est utilisé pour les présenter, en même temps qu'il les fait vivre comme conscience-objet (en focalisation interne), les désignent comme apparence-objet (focalisation externe ou zéro). La sympathie du lecteur va être accompagnée des commentaires du narrateur, de son ironie ou de son regard critique.

Nous sommes devant un récit historique (voir Benvéniste) dans lequel le narrateur extra et hétérodiégétique<sup>1</sup> retrace la vie de son personnage. Nous avons accès aux pensées les plus intimes, les réflexions les plus secrètes du personnage du béké. Mais il nous faut traduire les «non-dits» du personnage. La focalisation interne nous introduit dans la conscience du personnage. Il convient de faire le point sur la terminologie. «Le style indirect libre», mélange entre discours direct et discours indirect, désigne un point de vue narratif ou un degré de focalisation qui permet de passer de la focalisation zéro à une focalisation interne.

Nous pouvons noter une confusion entre le narrateur et le personnage focalisateur, de manière qu'il rapporte des propos comme la voix intérieure. L'auteur donne à voir ce qui est censé rester imperceptible, c'est-à-dire ce qui relève de l'ordre des sentiments.

Dans ses écrits, Placolý recourt à plusieurs techniques d'énonciation, dans un souci de variété. Il privilégie, en outre, les procédés qui servent son écriture. L'écrivain joue de la plupart des modes d'énonciation avec réussite. Cet art d'écrire renforce à la fois le plaisir de la lecture et la portée du récit.

---

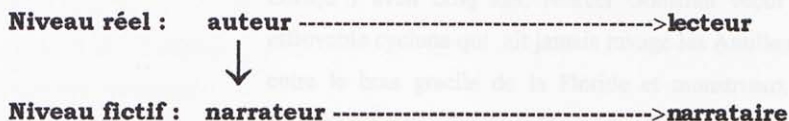
<sup>1</sup> Le mot « diégétique » ne renvoie pas à « diégèse », mais plutôt à histoire, à l'ensemble des événements « racontés ». L'utilisation de diégétique empêche toute confusion avec « historique », quand il s'agit de fiction. « Diégétique renvoie à qui se rapporte à l'histoire. Cette différence de terminologie est développée par Genette dans *Palimpsestes* (1982, pp. 341-342) ; et *Nouveau discours du récit* (1983, pp. 10-13).

## 2.2 : LE NARRATAIRE

Le narrateur qui lit le journal est un narrataire, tout comme le narrateur interne, par ses nombreux commentaires, devient un narrataire. Le narrateur-narrataire demande aux lecteurs de prendre position dans la construction de la fiction. C'est cette mise en abyme qui permet à l'écrivain d'intervenir et de «philosopher» sur le déni d'humanité que représente l'esclavage, sur le rendez-vous manqué avec l'Histoire.

Il convient de s'arrêter sur le narrataire, quelques instants. Ce dernier est inscrit dans le contrat fait autour de la narration par l'auteur et le lecteur. Le narrataire est l'image inversée du narrateur, l'un et l'autre étant indissociables. L'instance narrative se conçoit comme double et doit être étudiée en tant que telle. De même que le narrateur est une instance à double visage, à la fois personnel et impersonnel, le narrataire paraît dédoublé. Nous pouvons considérer que le narrataire représente le récepteur dans l'instance narrative et le narrateur comme l'émetteur. De même le narrateur représente l'instance productrice du texte diégétique alors que le narrataire est le déclencheur du texte, celui qui fait progresser le texte, celui sans lequel la narration perdrait son intérêt.

Le récit se développe autour des deux axes suivants :



Kerbrat-Orecchioni permet d'éclairer le rapport entre le lecteur réel et le lecteur

Au pôle d'émission, l'énonciateur se dédouble en un sujet extra-textuel (l'auteur) et un sujet intra-textuel (le narrateur qui prend en charge les contenus narrés) de même le lecteur

effectif se double d'un récepteur fictif qui s'inscrit explicitement dans l'énoncé.

Bien que parallèles, narrataire et lecteur ne se situent pas sur le même plan. Le lecteur est destinataire de toutes les narrations, de l'ensemble textuel et partage avec l'écrivain les codes d'une pseudo-communication différée. Ce couple se retrouve dans les personnages du narrataire et du narrateur. L'instance narratrice est donc cette double instance qui fonctionne comme un miroir et un reflet de la trame dramatique du récit, impliqués dans le tissu narratif et symbolique de la narration. Elle va déterminer la place et le rôle du lecteur.

Le narrataire n'est pas seulement un personnage récepteur auquel il s'adresse le récit ; il est impliqué, par le symbolisme qu'il représente, dans la trame signifiante de la narration et partage son pouvoir de création avec le lecteur. Dans le cas de *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, des voix s'élèvent devant une assistance. C'est ainsi qu'une transformation s'engage : les locuteurs deviennent des lecteurs.

L'ouverture des romans apporte des informations nécessaires à la compréhension de l'histoire. Cette relation engagée entre le narrateur et le narrataire nous entretient sur la topographie (les lieux, le cadre de l'histoire) et situe précisément dans la géographie.

Lorsqu'il avait cinq ans, Marcel Gonstran vécut le plus effroyable cyclone qui ait jamais ravagé les Antilles, situées entre le bras gracile de la Floride et monstrueux dos de l'Amérique latine, les deux Guyanes. (M.G, 9)

Les personnages apparaissent de manière indirecte, au détour de phrase. Le narrateur donne ses informations au narrataire dans un mouvement progressif (la datation, les personnages, l'atmosphère...)

Toute la colonie a fêté avec faste la fin de l'année 1847 et l'ouverture de l'année nouvelle. Avec trop de faste même. Boire pousse à boire ; manger pousse à manger. Et lorsqu'on

trouve en la compagnie des drilles, des cocottes et des bombardes de Saint-Pierre, les Saint-Val, les Dumonchel, les Dessalles, les plaisirs n'en finissent pas d'appeler à d'autres plaisirs. On danse, on invente des chansons de table, on se goberge et on abuse, pour masquer la mortelle inquiétude que la fuite des jours couve en nous.

Le jeune Leyritz a coutume de dire : « C'est aux jours fastes qu'on apprend à marcher à côté de sa mort. (F.V, 16)

Le narrateur introduit une relation dialogale avec le narrataire et le lecteur. Le narrateur en s'adressant directement au narrataire/lecteur l'oblige à une lecture active et distanciée. Il insiste sur la fracture du récit. Le lecteur comprend bien, que derrière l'apparente simplicité du cahier central de Frères Volcans, les éléments constitutifs de la narration l'invitent à des relectures différentes, qui seules peuvent révéler le secret de ce texte.

C'est là, nous semble-t-il toute l'habileté de l'auteur quand il associe, dans le texte dont il fait question précédemment, le discours de l'historien au récit du cahier. Il nous confirme l'autonomie de la fiction et la double fonction, mystificatrice et démystificatrice, de l'écriture. Le lecteur devient donc un lecteur-spectateur, fasciné par le tour de prestidigitation réalisé. Il découvre alors quelques-uns des secrets du pouvoir littéraire et le pouvoir de l'écriture. Ces relectures n'épuisent jamais le sens pluriel de l'œuvre et le lecteur, s'il subit «l'effet d'hallucination» participe à l'acte créateur de mémoire et de vérité, comme l'historien.

Les analepses, très présentes dans l'œuvre, ont une fonction explicative et d'exposition des faits passés. Elles soulignent les traces des événements du passé dans le présent.

### 3. L'ART DESCRIPTIF

Le texte descriptif préfère le nom et l'adjectif au verbe d'action ; il se développe autour d'une famille de mots, d'un réseau verbal. Dans les passages à dominante descriptive, nous pouvons noter l'utilisation

La fréquence des séquences descriptives, l'abondance des images telluriques et aquatiques révèlent une pratique d'écriture. La description reste un des moyens privilégiés pour assurer la lisibilité du paysage et nous permet de nous interroger sur le rôle qu'il joue dans la structure générale du récit.

Généralement, la description ne présente aucun caractère de pittoresque, elle tend surtout à la création d'une atmosphère. Dans cette création d'atmosphère les humains semblent s'affronter les éléments naturels (nuages, cendres, boue, pluie, soleil occulté...)

La description s'inscrit dans un espace subjectif, quand il prend en charge les sentiments ou la psychologie des personnages, il peut servir une cause quand il se charge d'éléments de la vie sociale ou affiche les besoins et les désirs des hommes. La description recrée les lieux nommés ; ce n'est donc pas la fidélité à la topographie, aux noms qui importe mais l'organisation du texte.

L'espace romanesque multiple fait l'objet de descriptions dont le but est de situer l'action, de recréer « l'effet de réel » et qui prête à la description une part d'objectivité. Nous notons, alors, une subjectivisation de la description. La description est donnée de manière fragmentée. Elle est tributaire du personnage et des lieux qu'il traverse, de ses impressions et réflexions. L'espace subjectivisé vu et présenté par le narrateur et/ou les personnages sont pourvus de valeurs symboliques.

Description, sensation et émotion sont ici liées. La description des paysages est caractérisée par une grande richesse métaphorique, sonore et rythmique qui confère à cet espace une dimension symbolique, celle des terres maudites, infernales et dénaturées. Nous observerons une poésie des

éléments naturels, puisque nous retrouverons l'eau, la terre, l'air et le feu (présent sous de nombreuses formes métaphoriques).

Dans les passages à dominante descriptives, l'auteur utilise «le regard d'un personnage » pour tenter de minimiser la rupture du récit introduite par la description. C'est ainsi que ce sont les personnages, qui se déplacent, qui jouent ce personnage focalisateur. Selon une démarche esthétique propre à Faulkner, il utilise le principe de «l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman ».

L'évocation du voyage correspond à une mise en mouvement du paysage décrit à travers un regard mobile et nous conduit à un espace ouvert du voyage : . description, sensation et émotion sont ici liées. La description des paysages est caractérisée par une grande richesse métaphorique, sonore et rythmique qui confère à cet espace une dimension symbolique, celle des terres maudites, infernales et dénaturées (M.G, 73-74) ou (G, 8) ou des celle des terres bénies (F.V, 74). Nous observerons une poétique des éléments naturels, puisque nous retrouverons l'eau, la terre, l'air et le feu (présents sous de nombreuses formes métaphoriques). La vision du monde de l'écrivain est mise en valeur par le jeu des focalisations multiples, par l'ambiguïté des phénomènes et leur répétition.

Grâce au regard omniscient et omniprésent, le texte nous fournit un luxe de détails sur tout avec la surabondance de précisions temporelles ou de détails vestimentaires. Ce regard qui s'intéresse aux plus petits éléments du décor peut aussi embrasser l'ensemble du paysage dans une vision panoramique du mouvement.

## 4. ELABORATION DES PERSONNAGES

Le personnage est d'abord un être d'écriture, un élément d'un système complexe qui comprend tous les personnages de la fiction et qui aboutit à une combinaison. Il ne prend forme et intérêt que par comparaison et opposition avec d'autres personnages avec lesquels il entretient des relations privilégiées. « La base d'un bon roman est la création du personnage » déclare Arnold Bennett pour bien exprimer l'importance des personnages dans la création littéraire.

La présence des personnages nous oblige à un examen attentif, elle met en exergue de nombreuses informations sur les acteurs du récit. Pour analyser ces personnages, il convient de déterminer ses actions dans le texte et par les relations avec les autres éléments qui fondent l'univers narratif (l'espace, le temps et la fonction narrative). Dans un premier temps, nous nous intéresserons à l'élaboration des personnages, dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à la procédure de nomination des personnages.

Les personnages sont des personnages exemplaires, au sens où ils représentent des groupes sociaux

Comment inventer des personnages, des lieux, qui disent le réel, tout en disant un écart, avec ce même écart ? Car il est clair que les personnages qui nous sont proposés, dans certains cas, ne peuvent être les êtres historiques que nous présentent les dictionnaires et les livres historiques, mais bien des personnages chargés de symbolique. La fonction des personnages n'est pas de réfléchir fidèlement la réalité des êtres, mais leurs interrogations et leurs rêves. Comme dit Malraux, dans *L'Homme Précaire et la littérature*, « la création littéraire n'exprime pas les hommes, elle les dépasse mystérieusement... ». L'univers de la fiction étant le Verbe, les références renvoient à ce mode fictif. Les personnages ne peuvent être le double, la copie conforme des personnes dont ils portent le nom.

Nous notons, de prime abord, une complexité et une richesse définissant

les principaux personnages. Les personnages se subdivisent en personnages collectifs et personnages individuels, en personnages symboliques et allégoriques. Le personnage devient le symbole du présent vu comme l'héritage du passé. Les personnages sont, généralement, hautement symboliques, c'est-à-dire qu'ils ne représentent pas seulement leur propre personne mais une fonction assignée par le narrateur (l'auteur ?) en fonction de leur lisibilité. C'est-à-dire que le référent social et historique s'impose comme incontournable dans la lecture des personnages. Généralement impersonnels, ils représentent des catégories présentes dans la société antillaise et sont désignés par leur fonction (les pêcheurs, le commerçant, les fiancés, les policiers, les immigrés, etc.). Ces personnages sont des archétypes.

Dégager la structure profonde des fonctions des personnages<sup>1</sup> dans toute l'œuvre est une tâche de longue haleine. Aussi devons-nous nous limiter à une étude de la structure de surface des fonctions de certains personnages dans l'œuvre narrative. Par fonction, nous entendons le sens utilisé par Vladimir Propp : « l'action défini du point de vue de la signification dans le déroulement de l'intrigue »<sup>2</sup>.

Comment rendre un personnage ? Un personnage est à la fois une conception de la personne, une certaine idée de l'homme en même temps qu'il est le porte-parole d'un narrateur exprimant par l'écriture les différents aspects et moments de la conscience. Les personnages occupent donc une place déterminée dans les groupes. Au niveau symbolique, ils vont de pair avec les mentalités. Ils accompagnent la littéralité du texte. Le statut romanesque du personnage repose précisément sur un jeu d'oppositions ou plus généralement de corrélations.

Les œuvres nous présentent des personnages qui arrivent au bout d'eux-mêmes, de leur destin le plus souvent absurde. Ils sont les témoins de

---

<sup>1</sup> Notre travail prendra appui sur l'article de Philippe Hamon intitulé « Pour un statut sémiologique du personnage » paru dans la revue *Littérature* n° 6, mai 1972, pp. 86-100. L'utilisation du concept de personnage, explique Hamon, serait liée au phénomène d'ascension de l'individu comme concept juridique et philosophique, à l'ascension du roman comme genre majeur et spécifique du monde bourgeois occidental décrite par Hegel, et la mise en avant d'une esthétique de la représentation (mimésis).

<sup>2</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970, p 131.

sociétés sans avenir, livrées à l'abjection. L'originalité de Placolý se détecte dans la vision des habitants du monde qu'il nous propose, dans les mots qu'il leur prête, dans la complexité de leur comportement.

#### 4.1 : DOMINANTS ET DOMINES

Pour comprendre les relations conflictuelles dans l'œuvre de Placolý, nous pouvons utiliser le principe hégélien de la dialectique du maître et de l'esclave.

Dans *Mambo*, nous avons face à face un patron et des salariés, mais la situation actuelle des Antilles et les résurgences quotidiennes de la situation esclavagiste nous ramènent inlassablement à une actualisation de cette dialectique. Les cas de Félix et d'Edgar sont, à cet égard, symptomatiques de ces relations.

Qui sont les dominants dans l'œuvre de Placolý ?

Ils sont clairement désignés dans l'œuvre. Ce sont les représentants de l'ordre établi, les puissances d'argent et leurs acolytes. Ce sont ceux qui utilisent les services des «Compagnie.Républicaine de Sécurité, divisions blindées, corps d'élites contre «cet embryon de cyclone qui tournait dans ma poitrine comme poule en cage ». Il s'agit du comptable et des dirigeants de la T.D Hamelin qui ont recours à la police pour casser les revendications des ouvriers de l'entreprise. Ce sont les esclavagistes, comme Madame de Brenne qui frappe l'esclave Gaïté pour montrer son statut et sa place dans la hiérarchie.

Nous notons que l'auteur insiste peu sur le portrait de ces dominants. Il montre les personnages, grâce à quelques détails choisis, distribués au fil de la narration ou dans le dialogue. Le personnage est vu par d'autres personnages et par le narrateur, ce qui lui donne un relief particulier. Ces portraits allusifs, fragmentaires, mais dynamiques, mettent en évidence quelques traits à forte

valeur connotative, destiner à singulariser le personnage dont il est question.

Qui sont les dominés ? Ce sont d'abord « les nègres glorieux à merveille, vilains, envieux, fiers, incivils, charnels, déloyaux, poltrons, faquins et perfides ». (F.V, 49), tels que les dépeignent Coppier.

Le premier des dominés que nous rencontrons est Marcel. Son portrait doit à la fois représenter un individu et permettre au lecteur d'arriver à la qualité essentielle de son apparence vraie. Il est un opérateur de discrimination. Il participe à la constitution de catégories, différencie des êtres dont la condition sociale est la même, mais dont les destins sont opposés.

La présentation de Marcel est sommaire, peu d'indications sont données sur son apparence physique. La vie et la mort de Marcel Gonstran étant avant tout un drame spirituel, un parcours, ce sont principalement sa psychologie et son évolution intérieure qui sont étudiées. Le portrait de Marcel nous est refusé, seule est esquissée une allure générale, celle d'un jeune homme rêveur.

C'est à elles que je rêvais tout le jour, assis sur les bancs de l'école communale....Et l'école, cette mâtresse, devenait plus légère que la plus légère des voiles. Moi, navigateur habile, j'entassais sur ma table des cartes de navigation, pendant que le maître d'école, en capitaine avisait, disait sa confiance dans les boussoles (M.G, 100-101)

Par la suite, le roman devient allusif au sujet du physique du personnage, si ce n'est qu'il est soucieux de son apparence physique.

Il prend leur sarcasme pour de l'admiration. Posément, conscient de son effet, il enlève son manteau, le pose sur le dossier de la banquette, vérifie l'escampe de son pantalon, le nœud de sa cravate, et se carre bien au fond de son siège (M.G, 13)

Nous ne retiendrons que les particularités essentielles de la personnalité de Marcel : sa sensibilité, sa violence, son besoin d'amour, son attirance pour le

sexe et sa fascination pour la mort.

La sensibilité de Marcel apparaît en particulier lors de son départ des Antilles, il sent sa gorge se nouer, «le sanglot de sa mère où qu'il aille serait son flux et son reflux » (69). Un autre trait de son caractère est cette violence sous-jacente qui l'accompagne. Etre en apparence calme, il est marqué dans une culture de la violence : violence des éléments naturels, du cyclone à sa naissance, du volcan, dans son jeune âge (73-74), de la violence sociale de la police (la grève du Sud) et des C.R.S contre «un petit bout de rasoir » ou du fratricide. Marcel, qui vit mal sa solitude, révèle un besoin d'amour se concrétise dans sa conquête des femmes. Il y a cristallisation de ce manque sur la personne de Eléonora.

Que Marcel ait chéri plus que tout autre chose le lit des prostitués, qui sont les rides, le ventre et le bas-ventre, l'immonde prospérité des grandes villes d'Europe, ces merveilles pourtant de fraîcheur, de jeunesse et de grâce...rien que de naturel. Ce sont des êtres à qui l'on s'attache d'autant plus facilement que l'exil et le vagabondage sont le pain quotidien. (G, 39)

Le sexe attire Marcel dès son plus jeune âge, quand il a assisté aux ébats de Dame Marthe avec cet homme qui «n'était pas du bourg ni de ses environs » ou quand il a été lui-même initié à l'amour physique par la même Dame Marthe ; il n'hésite pas à «vouer son amour à un arbre » parce qu'il est «obsédé par cette femme qui s'enfuyait avec dans les cuisses une certaine peur ».

Marcel est fasciné par la mort qui l'a recouverte de ses sombres ailes, dès son plus jeune âge. Il échappe de peu à «un effroyable cyclone » à cinq ans, il assiste à la noyade de l'oncle dont «le corps boursoufflé » est ramené sur la plage alors que les familles faisaient la fête. Il subit la mort de son fils, puis celle d'Eléonora.

L'être du personnage est essentiellement désigné en creux à travers son

comportement général face à l'action. Ces caractéristiques lui font vivre avec une grande intensité la tragédie de l'exil, de l'acculturation. En fait, il ne mène à bout qu'un seul de ses projets ; celui de quitter le pays natal ; mais ce qu'il tente et ne réussit pas est plus significatif et plus éloquent du personnage. Il est nous est décrit comme un personnage frustré socialement, parce qu'il est rejeté par la société, et frustré sexuellement puisque nous pouvons noter une carence dans ses relations avec les femmes. Tout se passe comme si le portrait était élaboré à partir de la mise en œuvre de traits bruts ou à partir d'un système de caractérisants fonctionnalisés, où nous semblons retrouver la notation physique la plus minime et la psychosociologique la plus forte.

Le rôle thématique du personnage est clair, c'est celui de l'émigré antillais des années cinquante et les potentialités qui caractérisent ce rôle sont présentes, conformément aux attentes d'un certain lectorat.

Paris est non seulement un espace de l'exil, la ville favorise l'émergence de la parole, la révélation de l'écriture. Nous pouvons légitimement nous demander si, en ce sens, Marcel Gonstran ne serait pas une figure emblématique de Placoloy lui-même, puisque au moment de la rédaction de ce roman, l'écrivain est étudiant à Paris.

La seconde des représentations de la domination est représentée par un groupe d'individus. Les quatre personnages Darius Mittiviers, Giap, Condre et Clouette s'organisent, existent les uns par rapport aux autres et ce jeu de relations constitue une constellation. Les deux derniers prolongent, précisent, renforcent certains traits des deux premiers ; en même temps, qu'ils s'en distinguent. Les relations essentielles entre ces personnages (actions, points communs et traits différentiels) qui justifient leur rapprochement, sont facilement identifiables. C'est parce qu'ils ne se laissent pas faire, qu'ils contestent les méthodes du béké Hamelin, qu'ils sont à la limite de la légalité qu'ils se ressemblent et qu'ils finissent en prison. Les personnages de Condre et Clouette fonctionnent comme des satellites des personnages-pôles que sont l'Indien et Giap. Tout en les éclairant, ils illustrent d'autres parcours possibles, même quand les hommes sont issus du même milieu. Cette constellation participe à la représentation de la complexité sociale. Elle donne de la réalité

au roman en nourrissant l'action et en l'enrichissant par la diversité, l'éclatement, sans toutefois nuire à sa cohérence.

Ces personnages peuvent se lire en opposition et en complémentarité avec ceux de Frères Volcans. Nous y lisons une tension permanente entre l'idéal et la réalité, parce que la réalité politique des époques citées empêche la réalisation de tout idéal. Sous les apparences du roman historique, Frères Volcans tente de mettre à jour une réalité sociologique : cette société reste figée parce que les individus, qui ont du pouvoir, sont mus par des réflexes de classe et par des intérêts économiques divergents. Nous retrouvons la même préoccupation dans L'eau-de-mort guildive.

Mais il existe des personnages que nous classons difficilement. Ils n'appartiennent ni à la classe des dominés, par leur statut social ; ni à la classe des dominants, par leur comportement social. L'un des personnages les plus importants de l'œuvre de Placolý est le personnage du blanc créole de Frères Volcans. Il est ce que l'on peut appeler un personnage intermédiaire, parce qu'il est difficilement classable. Il appartient aux dominants de par sa naissance et il épouse, même de manière partielle, la cause des dominés en étant un abolitionniste. C'est l'un des personnages qui permet à Placolý de sortir du manichéisme trop évident de l'opposition maître scélérat et esclave, prolétaire sympathique et patron antipathique.

La figure du Maître apparaît comme un symbole du contexte historico-social, comme un représentant de l'Histoire antillaise. Sur son destin individuel se concentrent des traits, de situations et de modes de comportement. Ceux-ci renvoient à l'évolution et au développement d'une société qui permet l'émergence de ce type d'individus qui, à leur tour, serviront la mécanique sociale. C'est tout d'abord un homme différent, «étranger» à la population de Saint-Pierre, à l'ensemble des planteurs et au monde des esclaves. Il y a en lui une disponibilité d'aventure. Il appartient à d'autres univers. Grâce à sa connaissance des livres et des philosophes, son horizon dépasse celui de la ville de Saint-Pierre et même celui de la colonie.

Les événements historiques fonctionnent aussi comme révélateurs du

personnage. Condamné par sa nature timoré, velléitaire, à ne connaître de la vie que l'impuissance, des espérances toujours déçues, le Maître ne saisit de l'Histoire que sa face la plus abordable. Que ce soit dans son destin personnel ou dans celui du pays, il confirme sa vocation à l'échec.

Le statut du héros est bien différent. Du point de vue de l'identité, le narrateur-historien le définit comme un autre lui-même, une part de lui-même, parce «qu'il a un visage pas trop différent du mien ». C'est un double oppositif. Cette relation est fondée sur l'appartenance à la société coloniale. Identité et différence deviennent inséparables. Frères Volcans conjugue chemin de la souffrance, de l'insaisissable, de la quête permanente de soi avec à l'arrière-plan une alternance de l'absence et de la présence du père. Lire et écrire lui ont permis de vivre les difficultés de la vie. Ils deviennent des pratiques obsessionnelles, le protégeant des tumultes de la vie.

Placoly choisit le meilleur «héros historique », il a plus de latitude pour l'insérer à sa guise dans le cadre précis d'une époque, sans avoir à se heurter aux a priori psychologiques que le lecteur peut déjà s'être formés par avance. Longuement, mais aussi inconsciemment mûri, naît un nouvel homme qui entre dans la marginalité, et cela à une époque où la société, solidement structurée par castes, n'admettait pas qu'on puisse faire cavalier seul.

On retrouve chez le Maître, comme chez Marcel Gonstran, cette recherche inlassable du dialogue, de la communication afin de surpasser la solitude et l'angoisse qui les assiègent.

Un autre exultable est le personnage du Maître. Quand on l'évoque, ainsi que ses actions, ses attitudes, l'état d'esprit de l'homme sont mentionnés à plusieurs reprises et renouvelent la matière romanesque. Il est lucide, parce qu'il a une compréhension évidente du sens profond du dépassement de la société néo-coloniale. Il est tenté par la littérature et l'écriture et Lamartine, Baudelaire et Victor Hugo sont ses favoris. Nous apprenons qu'il traite une maladie qui lui impose une certaine torpeur. De plus, il est victime d'une certaine passivité

<sup>1</sup> Le Maître, le personnage et l'œuvre de Marcel Placoly, Paris, Éditions L'Asphodèle, p. 43.

## 4.2 : CULPABILITE ET INNOCENCE

Qui sont les coupables dans l'œuvre de Placoly ? Qui a commis une faute, un délit, un crime ?

Partant de cette définition, assurément les quatre personnages Darius Mittiviers, Giap, Condre et Clouette sont des coupables pour avoir transgressé l'ordre établi. Mais il ne s'agit pas seulement de s'interroger sur les actes, mais sur les raisons des actes. Marcel qui appartient au groupe des dominés est néanmoins un coupable, pour avoir décidé de partir vers la France, sans raison impérative. Pour avoir aimé, plus que de raison, la prostituée Eléonora. Il est coupable d'avoir accepté l'acculturation.

Dans la relation Elmiere/ Don Juan, si l'homme est coupable d'être un « coureur de jupons », la femme est, elle aussi, coupable d'être aveuglée par l'amour qu'elle porte à son mari. Les femmes comme Sylvanise et Edmée se laissent prendre au piège du verbe de Don Juan. Elmiere, femme amoureuse, négligée par son mari, est une victime qui inspire la pitié. Ses interventions tournent souvent au pathétique. Comment ne pas se sentir concerné par cette femme qui ne se fait plus d'illusions sur son mari ?

Les femmes ne commencent à exister pour lui [Don Juan] qu'au moment de son projet. Durant qu'il l'accomplit, elles assument toute sa conscience. Dès qu'il l'a achevé, elles cessent d'être[...] <sup>1</sup>

Un autre coupable est le personnage du Maître. Quand on l'évoque, ainsi que ses actions, ses attitudes, l'état d'esprit de l'homme sont mentionnés à plusieurs reprises et nourrissent la matière romanesque. Il est lucide, parce qu'il a une compréhension évidente du sens profond du dépassement de la société esclavagistes ; il est tenté par la littérature et l'écriture et Lamartine, Baudelaire et Victor Hugo sont ses familiers. Nous apprenons qu'il traîne une maladie qui lui impose une certaine torpeur. De plus, il est victime d'une certaine passivité

---

<sup>1</sup> Le Gall. A, cité par Marel-H Anne-Marie et Marel H, Don Juan, Paris, Editions Bordas, p 45.

qui le rend incapable de communiquer réellement avec Abder et Némorine, ses esclaves émancipés.

Son personnage actantiel apparaît très nettement., il est le sujet d'une quête. A ce titre, il est l'actant indispensable du déroulement narratif. Passif et velléitaire, il subit plus qu'il n'agit, se laissant presque porter comme impuissant par la force des événements. Et c'est en ce sens qu'il est critiquable. Comme d'autres personnages, il est confronté à la marginalité.

Dessalines est lui aussi un coupable. Comme Toussaint avant lui, il crée un gouvernement qui s'écarte des promesses faites à son peuple. Cette situation exceptionnelle de lutte contre la France, de la nécessaire obligation de construire un pays neuf avec des hommes tout juste sortis des affres de la servitude, lui est préjudiciable. Le successeur de Toussaint veut éviter l'erreur de Toussaint de ce dernier qui n'avait pas réussi «à démasquer complètement l'ennemi aux yeux des masses ». L'analyse de Césaire faite à propos de Toussaint Louverture peut convenir en tout point à Dessalines.

Malheureusement, si les idées de Toussaint étaient bonnes, sa méthode l'était beaucoup moins. Le problème le plus délicat pour un révolutionnaire, c'est celui de la liaison avec les masses ; il y faut de la souplesse, de l'invention, un sens de l'humain toujours en éveil. Et c'est par-là que Toussaint péchait. Faisant la guerre nuit et jour, la déformation militaire le guettait, qui est mécanisme et manichéisme. Il y tomba. Il cessa d'inventer... Il crut tout résoudre en militarisant tout. C'est par-là qu'il se perdit... Il ne persuadait plus, il décrétait <sup>1</sup>

Malheureusement, il ne suffit pas de déclarer un principe, celui de la démocratie, mais il faut aussi mettre en œuvre les moyens les meilleurs, malgré la plus pure adversité du moment.

---

<sup>1</sup> Aimé Césaire, *Toussaint Louverture*, Paris, Présence Africaine, p 228

On n'invente pas un arbre, on le plante ! On ne lui extrait pas les fruits, on le laisse en porter. Une nation n'est pas une création, mais un mûrissement<sup>2</sup>

Il va nous donner à voir les faiblesses et les erreurs d'un chef révolutionnaire, le premier gestionnaire de la révolution haïtienne, qui décide de construire la nation en utilisant les procédés honnis par le peuple, qui sert la liberté, si chèrement acquise, au prix de tant d'efforts, par «les moyens de la servitude ». Il s'agit de poser les problèmes de l'organisation d'un Etat aux lendemains des indépendances ou la question de la liberté et de ses limites lors de la formation d'une nation, de mettre en garde contre les dangers d'un pouvoir sans limites.

C'est ainsi que l'œuvre qui devient une mise en garde contre les dangers du pouvoir. Elle s'exprime par une interrogation sur le passé qui s'accompagne d'une projection dans le futur, ce qui le condamne à formuler un projet.

Les coupables sont clairement désignés : le système colonial, l'engrenage de l'appareil judiciaire. L'auteur engage le procès de l'idéologie réactionnaire, du despotisme des possédants, des valeurs du passé et de l'importance de l'argent.

Qui sont les personnages innocents de Placoly ? Qui sont les personnages qui nuisent aux autres ? Qui n'est pas souillé par le mal ? Personne !

S'il n'y a de personnages innocents, l'occasion est donnée à l'auteur de rendre un hommage aux blancs progressistes qui ont rarement eu l'occasion de véritablement exprimer leur opposition à l'esclavage. Le Maître est un personnage qui n'est plus propriétaire d'esclaves, qui n'est plus directement intéressé au maintien de l'esclavage. Il peut donc juger les événements et cette société qu'il connaît bien Il peut les juger en toute innocence, même s'il n'est pas un abolitionniste sans nuances. Il justifie sa position par son humanisme,

---

<sup>2</sup> Aimé Césaire, *La tragédie du Roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963, p 57

Ces mots sont adressés à Christophe, dirigeant d'Haïti et successeur de Dessalines, par l'abolitionniste anglais Wilberforce.

par des raisons économiques et philosophiques : l'esclavage heurtant ses convictions religieuses et coûtant plus cher que le travail salarié. C'est dans le même état d'esprit qu'un hommage est rendu à Schoelcher.

Les personnages qui viennent d'horizons divers et de couches sociales opposées subissent, à peu près tous le même sort, malgré leurs différences : la frustration sociale ou amoureuse et la marginalité. Ces marginaux, quand ils habitent la ville et ses faubourgs, se réunissent la nuit dans des lieux clos en s'adonnant à l'alcool et à la sexualité pour échapper à l'exclusion à laquelle ils sont condamnés.

L'écrivain prend soin d'intégrer ses personnages et leur comportement dans le concert universel de la condition humaine dont il fait entendre, la chœur polyphonique. En utilisant les effets du réel, l'auteur nous présente des personnages qui incarnent des idées ou symbolisent la précarité de la condition humaine. L'écrivain prend du recul par rapport à ses personnages, il établit ainsi une certaine distance par rapport à la réalité. Ce sont les intentions didactiques de l'auteur, c'est à dire, le moyen privilégié d'inciter les hommes à la réflexion et à l'action qui justifient cette pratique.

A l'opposé des héros que nous trouvons dans les mythologies grecque ou des temps modernes ou même d'une certaine littérature antillaise qui conjuguent les mêmes schèmes : force, beauté, intelligence, droiture et mort héroïque, les personnages de Placolý sont plutôt des anti-héros par excellence, vaincus, fous, aimés ou haïs, très souvent incompris. Et en cela, ils possèdent autre chose que n'ont pas les autres, une dimension humaine qui détruit le mythe au bénéfice d'une réalité tangible.

Nous pouvons retenir une autre illustration de la culpabilité dans les textes étudiés : la passion. C'est cette passion qui conduit les hommes à vouloir se réaliser en même temps qu'ils font leur malheur. Du fait de son caractère impitoyable et inéluctable, la mort des Indiens dans «Le Gran Man By Man» aurait pu donner à cette histoire une dimension tragique. Il n'en est rien. Il y a chez les Indiens de la servitude aux lois ancestrales, à cette épreuve du "jugement de Dieu". La grandeur est omniprésente aussi dans cette nouvelle

puisque le sorcier est conscient que son acte conduit à l'irréparable et engage, sans possibilité de retour, l'avenir de sa communauté

Les personnages de l'univers placolien nous invitent, lecteur ou spectateur, à reconstruire nous-mêmes l'image de la réalité qui nous est présentée, tels des miroirs, du présent. Ils tissent avec lui, le monde des Amériques de notre siècle, tout en nous interrogeant sur nos motivations personnelles, sociales et idéologiques.

Les textes de Placolý nous parlent de pays ravagés par des identités en questionnement, des destins brisés par les circonstances tragiques de l'histoire présente ou passée : souvenirs du colonialisme, évocation de drames qui martyrisent les familles. En refusant la facilité manichéenne qui voudrait que les coupables appartiennent à un camp et les innocents à l'autre, Placolý nous rappelle que la servitude à la passion n'exclut pas inévitablement la grandeur et l'attachement à la valeur humaine.

*Nous avons tous deux vie : celle dont nous avons rêvé dans notre enfance et dont nous continuons à rêver, adulte, sur le fond de brouillard, la fange ; et l'autre, celle que nous vivons, la pratique, l'utile, la réelle, celle où l'on finit par se conduire en bien.*

Le retour pour l'exilé est un retour sur soi, sur une époque antérieure à l'exil qui conduit inévitablement à la rétrospective et à l'introspection. C'est de la nostalgie que naît le désir de garder la mémoire. Il s'agit de refuser de laisser à peine pied, d'éviter une déshérence de soi, et de toute façon

*Thou, enfant qui n'as leçon, pour grandir d'instinct  
votre élémentaire faculté qui consiste à jeter un regard  
postique et tendre sur les choses qui sont emoussées, aprouver*

<sup>1</sup> *Unleashed, Dargatzis, Montréal, Éditions L'Hexagone, 1991, p.101*

## 5 : LA MEMOIRE

### 5.1: LES LIEUX DE LA MEMOIRE

*Certains peuples ne laissent derrière eux rien qui pût rappeler leur passage, sauf l'emplacement de leurs feux, que les pluies, les vents et les tornades finissent par enterrer. D'autres, dans un incompréhensible souci d'immortalité, ont cru devoir s'entourer de pierres, de bois, de tuiles, de ferronneries, de maçonneries et de marbres. (J.T, 157)*

La mémoire va structurer les lieux : lieux d'en haut, lieux d'en bas, lieux de révolte contre la nature, contre l'organisation sociale et politique des hommes ; lieux d'ailleurs où se vit l'exil ; lieux d'errance ; lieux d'ancrage.

L'exilé a une force, celle de sa mémoire : une mémoire omniprésente qui lui permet d'affirmer son identité. La poétique de l'espace insulaire cohabite avec la mémoire de l'enfance, à la fois collective et individuelle.

Nous avons tous deux vies : celle dont nous avons rêvé dans notre enfance et dont nous continuons à rêver, adulte, sur le fond de brouillard, la fausse ; et l'autre, celle que nous vivons, la pratique, l'utile, la vraie, celle où l'on finit par être conduit en bière<sup>1</sup>.

Le retour pour l'exilé est un retour sur soi, sur une époque antérieure à l'exil qui conduit inévitablement à la rétrospective et à l'introspection. C'est de la nostalgie que naît le désir de garder la mémoire. Il s'agit de refuser de s'exposer à perdre pied, d'éviter une désintégration de soi, et de toute réalité ensuite.

Tous, autant que nous sommes, nous possédons d'instinct cette élémentaire faculté qui consiste à jeter un regard poétique et neuf sur les choses qui nous entourent, apercevoir

<sup>1</sup> Emile Ollivier, *Passages*, Montréal, Editions L'Hexagone, 1991, p 193.

la palette infinie des couleurs, concevoir la pierre, le sable et la chaux qui élèvent les murailles, penser à la fois le mouvement et l'immobilité. (J.T, 139).

Le livre est une marque contre l'oubli collectif. Marcel Gonstran est le récit d'avant-mort de Marcel. Frères Volcans est le journal d'un homme qui s'interroge sur un moment de sa vie. Ce faisant, ils ensemencent pour que les hommes et les femmes de nos pays se souviennent.

Aujourd'hui, on n'honore plus les morts comme il faudrait (M.G, 52)

Les faits racontés sont des faits de chronique et de fable, car pour la conscience individuelle, prise entre la léthargie de son passé et l'incertitude quant à l'avenir, le destin ne peut se concevoir que dans l'inextricable désarroi des souffrances et du martyre collectif. (M.G, 113).

Le mouvement vers la vie accompli par Marcel et le Maître conduit à la récupération d'une cohésion du moi qui se fonde sur la mémoire, c'est à travers cette dernière que nos personnages se réalisent. Dans un premier temps, les deux protagonistes cités convoquent la mémoire, car elle leur apparaît comme la possibilité de s'éloigner d'un présent immédiat difficile, d'atténuer une souffrance forte. Elle est acte de dépassement de l'échec pour Marcel et de l'incompréhension dont le Maître se sait victime.

Le recours à la mémoire est généralement d'une nécessité impérieuse. Il s'agit de la reconquérir pour récupérer des situations, des espaces (le pays natal ou l'espace de l'habitation) et des visages, (particulièrement celui du père pour le maître ou celui d'Excellentia pour Marcel). En nous imposant une démarche d'appropriation, de volonté de maîtrise, elle dessine une nouvelle façon d'être au monde, de le comprendre et de se comprendre, de rêver de la réalité, de réaliser ses rêves, d'accéder au passé. En un mot, la mémoire nous commande d'exister. L'histoire, l'archéologie, la biographie concourent toutes à la même tâche : exhumer le passé par le truchement de la mémoire.

Les nègres, dans leur mémoire, conservent le soin de leur passé. Ainsi, ils composent leur vie, ainsi que les chroniques d'antan composaient la vie des princes. L'expérience des coutumes nègres m'apprend que le reine des douleurs, une noire noyée dans l'ivresse viendra ce soir présider la veillée mortuaire. (F, V, 14-15).

Exister, c'est d'abord revivre le passé, sans verser dans la nostalgie béate ; c'est accepter de vivre avec ce passé, et ainsi ouvrir les portes de l'avenir. L'exploration de ce passé permet au personnage de se déployer tout entier, devant nous, avec toute sa complexité, ses passions et son destin hasardeux. Comme l'affirme Birago Diop, les morts sont aussi présents sur terre, que les vivants, ceci grâce à la mémoire. Tout un chacun porte en lui la mémoire de ceux qui l'ont précédé.

La mémoire est par ailleurs un lieu d'empreintes. Un des lieux de la mémoire antillaise est bien le cercle autour des conteurs. C'est pour cette raison, que nous considérons que le roman *La vie et la mort de Marcel Gonstran* est une représentation symbolique d'une veillée mortuaire où les narrateurs sont les relais de la parole. Le récit devient veillée autour d'une vie qui s'en va. Comme dans les veillées antillaises, des conteurs (des voix) s'élèvent pour retracer les faits marquants de la vie de Marcel. S'il est vrai que très souvent, la mémoire est décalée, fabulée, fantasmée, il n'est pas rien de la fonder car elle devient une exigence fondamentale, une nécessité incontournable pour toute communauté qui veut se connaître, se reconnaître, et veut aller à la rencontre des autres.

Comment s'articulent l'histoire et le poétique dans l'œuvre ? L'écrivain est attaché à sa liberté d'inventer. Il insiste sur la différence entre la recherche historique et le travail de la mémoire.

La mémoire (l'acte délibéré qui consiste à se souvenir) est une forme de création volontaire. Ce n'est pas l'effort de découvrir comment c'était la réalité ; ça, c'est la recherche. Il s'agit de s'attacher à la manière dont c'est apparu et pourquoi

c'est apparu de cette façon-là<sup>1</sup>.

L'écrivain travaille sur l'émergence du souvenir ; mais l'histoire se greffe sur ce que le roman appelle «rememory». Tour à tour nom et verbe, ce «resouvenir» est une image intérieure qui impose sa matérialité dans le vécu dont il perpétue la mémoire. Les lieux se souviennent ; les souvenirs sont un territoire de la mémoire. Ecrire sur le mode de la mémoire, c'est encore une fois déconstruire et choisir le désordre car la mémoire ne fonctionne qu'à partir de stimuli qui lui procurent la puissance d'évocation des mots.

On ne choisit pas sa mémoire. Encore moins peut-on la travestir ou déguiser selon son goût (M.G, 90)

Le refus du réalisme historique, d'un rapport mimétique entre récit et événement, se traduit par une esthétique du fragment. L'histoire ne peut être perçue qu'en rapport avec une conscience individuelle se remémorant un passé qui refait surface par bribes, dans le va-et-vient, nécessaire à la survie, entre refoulement de l'horreur et la transformation du souvenir. L'ordinaire du surgissement du souvenir exige un travail délibéré sur l'écriture. La résurgence de la mémoire historique se traduit par l'émergence de métaphores dans la conscience individuelle. S'opposer à la disparition de la mémoire collective, trouver le langage qui peut permettre de se réapproprier son passé donne les instruments de construction d'une présence au monde.

Espace et temps se trouvent, encore une fois, se trouvent liés. Car la mémoire permet de se localiser dans la durée, mais aussi dans l'espace. C'est encore cet espace-temps de l'exil qui est présent dans cette errance de l'indien Ignigni.

Les romans et les nouvelles cherchent à dresser une fragile mémoire individuelle contre la mort, contre l'oubli, contre les forces de destruction.

Et alors que chacun rentre en soi ainsi qu'en la gueule de larges donjons humides, le mort, le mort sur le visage de qui

---

<sup>1</sup> Toni Morisson, Memory, Paris, Editions Christian Bourgeois, p 385

se souvient encore des baisers sur son front, sur ses lèvres, le mort se met à parler. (G, 173).

Cette mémoire fragile cherche à se transmettre à travers le livre, lui-même objet de mémoire. Les apparentes hésitations ne proclament, pas seulement, le pouvoir des mots mais apparaissent comme des exemples du fonctionnement associatif du souvenir. Ils représentent la confusion, les discontinuités mais aussi la continuité de la mémoire.

Si les esclaves n'ont rien laissé d'écrit, comment retrouver le chemin de leur civilisation sinon en écoutant, pour le décrypter, le code de tout ce qui peut rester d'immortel en nous, d'inaltérable, le legs de tous ces corps qui découvraient, du fond de la caverne, l'idée de la liberté ? (F V, 124)

Par delà les différences notables entre romans et nouvelles, nous pouvons, après cette analyse, affirmer que les récurrences internes et les procédés d'écriture structurent habilement l'œuvre. Loin d'être disparates, les récits entretiennent entre eux des liens complexes, par le retour des thèmes ou de procédés significatifs, qui s'ajoutent aux fils directeurs. C'est en ce sens que la mémoire devient un chronotope.

Le roman historique représente des âges et des êtres disparus ; il les re-présente, c'est-à-dire leur redonne une présence, ou encore les «ressuscite » ou les «réactualise »<sup>1</sup>.

Placoloy revit son histoire, vit dans l'Histoire en son entier. Il nous entraîne vers un passé révolu et toujours actuel, vers le temps fondamental des origines, vers la coexistence de tous les temps.

---

<sup>1</sup> Claudie Bernard, « Le roman historique, le roman d'aventures et la mort ». *Poétique* n° 101, Revue trimestrielle, Février 1995, Paris, Editions du Seuil, pp. 69 à 89.

## 5.2 : LA MEMOIRE DU TEMPS

*De ce point de vue, le premier devoir des générations qui s'en vont est de préparer pour celles qui viennent les armes de la lutte contre l'oubli.<sup>1</sup>*

*Vincent Placoly*

Comment donner au lecteur, les clés du monde contemporain ? Avoir accès au présent ne peut dispenser de l'intelligence du passé, sans courir le risque de construire une conscience sur les mouvances du sable.

La mémoire se construit en se reconstruisant en fonction du présent immédiat ; elle prescrit une création collective laquelle ne s'accomplit qu'à la dimension solitaire d'une destinée individuelle. Inconsciente, la mémoire est un réseau de traces qui, lors même qu'infinites, inaltérables, dessinent un enchevêtrement de tracés, au moyen desquels le souvenir ressuscite les traits d'un visage, l'inflexion d'une voix, le corps d'une présence vivante perdue. Consciente au demeurant, la mémoire est aussi faite de réminiscences qui, contrairement aux traces mnésiques de l'inconscient remodelent le souvenir. Mais dans un cas de figure comme dans l'autre, passive ou active, inconsciente ou consciente, parce que toujours lacunaire, la mémoire est une combinaison d'agencements sans cesse remaniés<sup>2</sup>.

La connaissance de son propre passé permet de ne plus être « agi » par ce passé, mais de se donner la possibilité de dépasser ce passé oublié. La mémoire, capacité de retenir le passé va révéler le passé à travers le souvenir. Se souvenir, c'est refuser l'érosion de l'être que conforte la fuite du temps, nous dit E.M Cioran.

---

<sup>1</sup> Vincent Placoly, *Frères Volcans*, Paris, Editions La Brèche, p 119

<sup>2</sup> Roger Toumson, « Deux figures de destin », *Portulan* n°2, Revue des Caraïbes et des Amériques noires, Fort-de-France, Editions Vents des Iles, 1998, p 10

Toute nostalgie est un dépassement du présent. Même sous la forme du regret, elle prend un caractère dynamique : on veut forcer le passé, agir rétroactivement, protester contre l'irréversible. La vie n'a de contenu que dans la violation du temps. L'obsession de l'ailleurs, c'est l'impossibilité de l'instant : et cette impossibilité est la nostalgie même.

La mémoire permet de retrouver le passé, de le juger en dehors de toute contrainte. L'exercice de la mémoire va de pair avec une certaine liberté. C'est grâce à la mémoire qu'il peut dresser un bilan et envisager le futur. Le moi de l'écrivain va se situer entre l'espace du passé et un présent qui s'élabore autour de la tentative de reconquête d'un moi perdu. L'absence de mémoire collective, c'est-à-dire d'un Nous qui s'empare résolument de son passé pour le réécrire n'est pas la marque d'une absence, mais bien la révélation d'un passé plus subi que vécu.

La mémoire emprunte les nombreux chemins qui mènent à l'origine. Ces chemins et leurs croisements nous permettent d'affronter nos propres démons et les nécessités de notre temps. Mais la mémoire n'aide pas toujours la quête de soi, elle est souvent partielle, difficile à reconstruire. Pour étrangler un individu ou un peuple, il lui faut faire perdre le lien avec ses origines. Dans le cas de Marcel, le lecteur est confronté à des dates qui ne rendent guère plus facile la reconstruction labyrinthique de Marcel. D'ailleurs la tradition orale des Antilles ne contribue pas à asseoir la mémoire, à connaître le pays, nous dit Edouard Glissant.

L'histoire obscurcie s'est souvent réduite pour nous au calendrier des événements naturels, avec de seules significations affectives éclatées. Nous disons « l'année du grand tremblement » ou « l'année du cyclone »<sup>1</sup>.

D'ailleurs, *La vie et la mort de Marcel Gontran* révèle de nombreuses achronies et ruptures du temps qui figurent le travail difficile de l'anamnèse,

---

<sup>1</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p 131

donc de la mémoire. Corrélativement, c'est toute la recherche identitaire qui se trouve empêchée.

Notre quête de la dimension temporelle ne sera donc ni harmonieuse, ni linéaire. Elle cheminera dans une polyphonie de chocs dramatiques au niveau du conscient comme de l'inconscient, entre des données, du « temps » disparate, discontinu, dont le lié n'est pas évident. L'harmonie majestueuse ne prévaut pas ici, mais [...] la recherche inquiète est souvent chaotique<sup>1</sup>.

Du point de vue des structures, *La Vie et la mort de Marcel Gonstran* perturbe profondément les règles formelles de l'écriture romanesque que le problème dépasse la simple question de son appartenance générique. Dans *L'eau-de-mort guildive* : Il ne s'agit pas, dans cette épopée, de chanter l'homme et les armes, mais de faire d'un homme, d'au moins un homme, de ses paroles et de sa voix, une arme.

---

<sup>1 2</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Editions du Seuil, p 199.

## ***B) LE SYSTEME DRAMATIQUE***

### **I) ŒUVRES ORIGINALES**

#### **1. LE SYSTEME DE CONTREPOINT**

Les personnages s'observent les uns les autres, pour se reconnaître ou pour se démarquer. Ils sont les uns pour les autres des miroirs partiels où se constitue leur identité.

Au moment où la Dame de *Grand Hôtel* se décide à sortir de sa retraite, elle emploie cette image, en se plaçant face à un miroir :

Ne vois-tu pas flotter face à mon visage comme une ombre  
qui m'inquiète ?

Les personnages valent donc moins en eux-mêmes que par les systèmes de contrepoint qu'ils mettent en place. En tant que personnage principal, le médecin nous intéresse au premier plan. Placolyl lui attribue une relation privilégiée avec les spectateurs par le biais des monologues où elle s'adresse autant à elle-même qu'à des êtres absents.

Le premier couple qui nous intéresse est celui formé par la Dame et le maître d'hôtel. Ces deux personnages sont proches par leur âge.

Vous jouez au vieux, c'est un masque qui colle à la peau... A  
en détourner les yeux devant son miroir... On en arrive à en  
oublier son visage.

Cependant, il est surtout un personnage fonctionnel : il favorise l'exposition des faits nécessaire à la compréhension des événements, ensuite il sert de confident. Le personnage du maître d'hôtel est un faire-valoir de l'inquiétude de la Dame et de la servante. Du point de vue poétique, ce personnage revêt une double importance : il est à la fois celui qui donne le ton, celui qui révèle l'amplitude de la solitude et celui qui confirme l'enfermement.

Le second couple se forme autour de la Dame et de la chambrière. Tout semble opposer ces deux femmes, la chambrière représente l'image de la jeunesse. Dès son apparition, elle est caractérisée par une innocence, imputable à sa naïveté. Mais c'est ce trait de caractère qui séduit la femme parce qu'elle se retrouve dans cette jeune qui est en dehors des problèmes existentiels qu'elle connaît. Sa position de personnage extérieur permet aux soliloques de la Dame de devenir des dialogues.

Les personnages sont déterminés par leur passé dont le poids conditionne leur existence et que le spectateur découvre progressivement. Les personnages font contraste, souvent de manière antithétique. La Dame, le maître d'hôtel et la chambrière s'opposent par leur origine et classes sociales, alors que jeunesse et vieillesse séparent le maître d'hôtel et la chambrière.

Elle se sent attirée par cette jeune femme, en qui elle retrouve sa jeunesse :

Va, va puisque tu me ressembles... Il suffit de se dire, comme l'enfant « an ti dousin manman » et c'est comme si c'était moi qui dansais

Cette jeune femme qui transpire l'Amour, par tous les pores de la peau, ce sentiment qui lui fait défaut, aujourd'hui, l'attire.

Tu as du corps pour ça... Et il te reste l'insouciance de la jeunesse...

L'on peut retrouver une sensibilité exacerbée exprimée, plus particulièrement, par les personnages féminins ainsi que par le jeu des sentiments. Le drame qui intéresse Placoly est, d'abord, celui des sentiments.

La solitude, le désespoir et le renoncement apparaissent comme des données fondamentales qui soulignent la singularité des personnages. La Dame est condamnée à cause du regard qu'elle jette sur la société. Elle connaît la solitude et le renoncement qu'impose la recherche de soi et d'une vérité de vie.

Dans Dessalines et la passion de l'indépendance, le conflit théâtral va se développer sur trois actes qui développent un mouvement dialectique

Acte 1 : Les anciens esclaves d'Haïti et leur chef Dessalines contre les Espagnols et les autres puissances européennes.

Acte 2 : L'empereur Dessalines contre son peuple, à cause de son exigence.

Allons, Charlotin, il n'y a pas de loi qui ne heurte l'intérêt d'une partie. Il faut cependant que celle-ci se plie devant la volonté générale... Chacune des lois que je prends, les unes après les autres, en considérant bien que si nous sommes pas immortels en effet, nous le sommes par le destin, chacune de mes lois constitue un chapitre du registre de l'Empire.

Dessalines (p 48)

Acte 3 : Le complot contre Dessalines

La contradiction fondamentale qui sous-tend la pièce trouve sa résolution avec l'élimination de Dessalines qui tout en servant les intérêts des comploteurs servent aussi ceux des colonisateurs.

L'examen de la structure dramatique d'ensemble conduit inmanquablement à cette évidence qui confirme le titre de la pièce : Dessalines occupe le rôle essentiel dans la pièce (même s'il n'est pas omniprésent). Même s'il est très souvent absent physiquement de la scène (scènes 1 et 2 de l'acte I, scènes 1, 2, 3, 4, 6 de l'acte II, scènes 1, 2, 3, 4, 7 de l'acte III), son nom quitte très rarement l'action dramatique.

L'Empereur reste au centre des préoccupations. Le théâtre donne à vivre l'absence de Dessalines, par sa présence constante il donne à voir le héros en son absence : en fait, il ne fait que souligner sa prééminence. La parole de Dessalines domine, et de très loin, l'ensemble de la pièce. A l'Empereur, revient la moitié des interventions (avec en prime deux tirades importantes dans la scène 4 de l'acte I). C'est autour de l'Empereur que s'organise le réseau

d'échanges. Coquille n'existe que par le titre d'historiographe que lui confère Dessalines. Défilée «la folle sa yo» ancienne cantinière devient impératrice. C'est lui qui sollicite, page 40, la parole de ses conseillers porte-parole de la contestation. Ces personnages interviennent donc à son initiative. Et c'est lui, le maître du jeu, jusqu'à l'acte III, où l'on voit Pétion et Lys fomenter le complot contre sa personne. C'est dans cet acte que nous voyons des anciens combattants anti-esclavagistes, Yayou et le Vieux paysan, rejoindre le camp de la rébellion. Dessalines, personnage héroïque est donc en situation dominante dans l'architecture de la pièce. Cette omniprésence et cette prééminence dramaturgiques viennent donc marquer dans la forme théâtrale elle-même, ce qui constitue l'identité du personnage-titre.

Mais on ne peut ignorer que le personnage de Dessalines se construit en relation avec ceux qui l'entourent. Ces derniers se laissent ordonner selon quatre séries binaires :

Dessalines et Coquille

Dessalines et les rebelles Yayou / Le Vieux Paysan

Dessalines et Défilée (dont Placoloy en fait la femme)

Dessalines et Pétion

Selon la théorie des situations d'Etienne Sourieau, psychologie et fonction dramatique sont intimement liées, et il est possible de comprendre le personnage Dessalines, en analysant ses rapports avec les autres protagonistes.

Coquille est un personnage important dans son sens et dans sa fonction. A l'égal de l'Empereur et de Défilée, il est le seul à comprendre la solitude, qu'il ressent lui-même, du chef de la nation haïtienne. Il est le faire-valoir de Dessalines qui l'a nommé historiographe. C'est en raison de sa maîtrise de la langue française qu'il a été choisi à ce poste, non seulement pour chanter les louanges de l'Empereur mais aussi pour écrire l'Histoire pour qu'elle rende justice aux fils d'esclaves.

Dessalines : De notre pensée d'esclaves, relève en la sauce pour moi ; et recherche, depuis le jour où notre drapeau flotte sur le pays, tous les faits, chroniques et réalisations conçus pour rehausser notre Histoire au niveau des plus grandes. Elimine la France de l'Histoire

(scène 2, Acte II)

Nous notons la multiplicité de rôles que joue le poète et joueur de banza qui rappelle son alter- ego de la pièce de Césaire, *Une Saison au Congo*. Il est omniprésent depuis le début de la pièce. Coquille est le seul à prononcer un monologue à chacun des actes, soit pour commenter, conseiller ou mettre en garde. Il symbolise, avec Boisrond et Charlotin, la fidélité du peuple haïtien. Il partage les convictions de Dessalines, sur la nécessité d'un avenir de libre disposition de soi. La polyfonctionnalité de Coquille dont on ne retient que le ridicule, le grotesque nous renvoie à la profondeur d'un personnage dont l'inquiétude sourd de chaque réplique. C'est sa fonction dramatique qui nous est révélée.

Yayou et le Vieux Paysan, quant à eux, étant présents depuis le début de l'insurrection ne peuvent être soupçonnés de suivisme et d'arrivisme. Ils sont, donc le symbole du peuple haïtien, garant des traditions héréditaires et des aspirations progressistes. Ils ont pour fonction de marquer la rupture entre le héros et le peuple. Le premier demande au second effort et dépassement de soi. Ce peuple dont les aspirations s'éloignent de Dessalines, penseur de l'indépendance. Celui qui veut une pause alors que le leader veut avancer sans relâche sur le chemin de la dignité dans la responsabilité. Pétion se révèle dès la scène 3 de l'Acte III comme étant l'opposé de Dessalines dans la gestion du conflit. La discussion est forcément politique : elle concerne les formes du pouvoir dans le nouvel état d'Haïti.

Dès la scène 4 de l'Acte I, c'est la barbarie du chef qu'il critique, le pays serait devenu, selon lui, «une forêt de brutes ». Dessalines, lui-même, accepte, au nom du pays, d'être rejeté dans le camp de la tyrannie, par opposition aux partisans de la démocratie.

Dessalines : Epouvantablement, je vais violer les lois de leur humanité, et même si demain ne retiendra de mon nom que celui d'étouffoir des libertés des autres, je le ferai.

(scène 6, Acte I)

C'est par pur sophisme que Pétion se fait défenseur des libertés, car c'est d'abord le pouvoir qui l'attire, et il fait de la contestation, une affaire personnelle, puisqu'il a fait le serment de venger Geffrard.

Pétion est en fait, au fond, un adepte de la démocratie formelle par désespoir et impuissance alors que Dessalines est un optimiste angoissé qui ne préconise des mesures draconiennes que pour mieux se convaincre de la justesse de ses idées et de la nécessité de réussir. Du premier l'on pourrait dire qu'il se fait l'apôtre du libéralisme par intérêt, du second l'on pourrait dire qu'il s'efforce de faire quelque chose avec et pour le peuple, à cause de son statut hors du commun.

La tragédie de Dessalines est l'histoire d'un personnage, qui faute de combattre ses véritables adversaires, ceux de l'intérieur et de l'extérieur, se retourne contre lui-même. « Pour être soi, il faut lutter contre les frères égarés et contre soi-même ». Il lutte contre les ombres, les substituts, des représentants d'un adversaire avec que deux seules certitudes.

Une sécession ! ...Mais jamais deux Haïti ne pourraient tenir sur un même sol

(scène 4, Acte II)

Il n'y a plus de races dans le monde que je connais ; nous sommes des êtres humains (scène 5, Acte II)

C'est ainsi qu'il refuse les évidences.

Ma mère, la terre haïtienne, féconde en ses menstrues, méconnaît la ruse et le courbaril des complots. (scène 5, Acte II)

Défilée occupe à la fois proche et très distante. Elle est celle qui sait

apaiser son compagnon. Elle est celle qui, dans la tourmente de la guerre, révèle l'amoureux, le tendre. Elle est donc celle qui révèle la personnalité complète de Dessalines qui a pour sa femme des paroles pleines de tendresse et de respect. Avec Défilée, Dessalines n'est pas seulement l'intransigeant et le brutal présenté au début de la pièce, il sait aussi se faire tendre.

Le rempart de mes citadelles, construites avec des roches de fer, écoute la nostalgie de ta voix. [...]

Tu chantais, Défilée, et j'avais oublié. Mais il existe encore trop de rochers noirs sous l'eau claire des refrains, ô toi, source de mes passions. (scène 6, Acte III)

Elle est aussi un personnage plein de sagesse, sur lequel le destin, les bouleversements de la situation politique, les changements de la situation sociale et personnelle ont peu d'emprise.

Toi le samba, et moi, Défilée, cantinière aux armées, je lave le linge ensanglanté du peuple-soldat (scène 3, Acte II)

Elle s'efforce d'avoir un rôle modérateur auprès du héros. Elle essaie de le mettre en garde, de l'avertir des dangers qu'il encourt parce qu'il cultive l'orgueil, la transgression, la démesure. La tension dramatique naît de la lutte entre Dessalines, l'intransigeant et tous ceux qui le poussent à temporiser : Pétion, Défilée et les autres. Le tragique est lisible dans l'affrontement des répliques. A la patience de Défilée, Dessalines oppose son refus opiniâtre.

Il est à noter que Défilée est le seul, personnage féminin de la pièce (exception faite des domestiques de la scène de l'acte II). Son destin est de se retrouver seule, mélancolique, à pleurer Dessalines, mort et à analyser les espoirs contrariés d'Haïti.

Pauvre Défilée

Veuve d'un amour si grand

Pauvre Défilée

Orpheline des espérances d'Haïti

Qu'est-ce qu'ils ont fait

Les gens de mon peuple égaré ?

(scène 7, Acte III)

Et l'on comprend mieux que son domaine n'est pas celui de l'action publique ( en dehors du rôle bien particulier joué sur-le-champ de bataille à l'acte I), mais celui du palais, celui de la famille, de l'affectif. Deux espaces sont en opposition : l'espace ouvert de la joute politique et l'espace fermé des relations affectives.

Tyran, despote, Dessalines veut mettre en avant des actions trop grandes pour l'homme haïtien, pour l'homme en général. Alors que Dessalines revendique cet orgueil à la suite de Toussaint, lui qui ne veut que désaliéner son peuple en le convainquant qu'il peut vivre, se développer, s'épanouir sans le maître, le solliciter afin qu'il accepte de prendre en main son destin. Sa démesure est de, toujours, réaffirmer qu'un peuple libre est un peuple qui se crée. Cette démesure est, partout présente dans les actes de Dessalines. De cette mise à feu et à sang de la ville de Santo-Domingo, jusqu'à ce couronnement qui fait de lui, l'égal de Napoléon 1<sup>er</sup>. Celui qui domine l'Europe, mais qui n'arrive pas à faire courber l'échine au peuple d'Haïti ; celui qui a conduit Toussaint en captivité, dans la geôles froides du Fort de Joux, parce que celui-ci l'a bien voulu et dont il est le digne représentant, l'une « des racines profondes et nombreuses » issue du « tronc de l'arbre de la liberté des Noirs » que Louverture représentait.

Dans la pièce intitulée *Don Juan*, une triple signification se dégage de l'œuvre qui comporte trois niveaux : le personnage «Don Juan», la présence féminine et les ressorts dramatiques

Le fil essentiel est évidemment celui de Don Juan : c'est lui qui donne le titre à la pièce ; il est l'exemple de l'engagement libertin, dans l'action de sa

propre satisfaction et la destruction de son être qui en est la conséquence. L'action comporte très peu de rebondissements et rend parfaitement compte de l'avancée inexorable de Don Juan vers son destin. D'ailleurs, le personnage a une fin significative, puisque ses difficultés et ses problèmes sont, à l'évidence, tapis au fond de lui-même.

La présence féminine occupe une place importante dans le développement de l'action, elle est directement liée au fil principal. Se développant avec une symétrie presque parfaite, les deux groupes se complètent. Contrairement au personnage de Don Juan, ce sont les femmes qui donneront du mouvement à l'action.

Le choix des ressorts dramatiques est essentiel dans l'évolution du drame.

Don Juan est un personnage ambigu dont il est difficile de suivre clairement le déroulement des actes et des paroles. Dynamiquement, il repose sur les attermoissements de Sandopi, l'apparition de l'Homme Sombre et la rencontre d'Elmire et de Yolande qui sont autant de surprises.

Les autres ressorts dramatiques utilisés sont du domaine du sentiment : c'est l'émotion qui gagne les cœurs devant les sentiments de Sylvanise ; c'est la pitié qui se lève devant le désespoir pudique d'Elmire ; c'est le dégoût qui naît au spectacle des turpitudes de Don Juan, sa perversion et son cynisme, lors de sa rencontre avec Edmée et Gros-Edmond ; c'est l'horreur qui nous saisit lors de la mort du héros de la pièce.

Le couple Don Juan-Sandopi remplit une fonction dramaturgique importante. En plus des rapports de dépendance économique et de subordination qui existent entre eux, il maintient l'unité de l'œuvre. Pratiquement toujours présents dans les mêmes scènes, le conflit se réalise, à travers leurs personnages. Ils assurent le mouvement dramatique et la dynamique de la pièce. L'association du serviteur et du patron confère à la pièce son registre comique. Sandopi fait rire par ses gestes, par ses répliques, par sa couardise. Par sa présence, il évite à la pièce de sombrer dans le

tragique où le conduit la conduite de Don Juan. C'est la présence de Sandopi qui replace la pièce dans le cadre de la comédie.

Action, somme toute, simple ; éclatement spatial ; subtil dosage entre scènes d'extérieur et d'intérieur, ressorts dramatiques sollicitant surtout la sensibilité, tels sont les éléments principaux de la dramaturgie de cette pièce.

L'analyse du système des personnages nous a conduit à signaler le rôle des relations duelles. Le couple reste essentiel dans la dynamique et la compréhension de la pièce. Cette dualité définit la forme des échanges qui s'établissent entre les personnages. S'établissent alors des duos et des « duels verbaux ». Dans un duo, les deux paroles se rencontrent ; dans un duel, elles sont plus révélatrices d'un conflit. Le dialogue est le lieu où se consomme un refus réitéré, nous assistons à une apparition du tragique comme lieu de la rupture. C'est le discours qui va entretenir et aggraver le conflit en opposant les valeurs des protagonistes. Nul conflit des passions mais bien un conflit des valeurs. Le dialogue va exprimer et accentuer la distance tragique entre les personnages. Dans un second temps, ce sont les relations de groupes entre Don Juan et Sandopi et entre Don Juan et la gent féminine.

Les conflits individuels sont difficilement séparables d'un contexte économique ou socio-économique. L'attention est portée sur le rapport entre l'individu et la société, entre la conscience individuelle et collective. La présence du peuple nous rappelle que le conflit individuel peut symboliser une conscience collective qui se situe à des niveaux différents, et particulièrement quand elle n'a pas atteint la maturité politique.

## 2. LES PERSONNAGES ET L'ACTION DRAMATIQUE

Comprendre la structure dramatique de la pièce, c'est d'abord élucider les relations qu'entretiennent les personnages entre eux. Il semble qu'il convient de s'intéresser, dans un premier temps, aux personnages individuels.

La première apparition de Dessalines, dans la scène 3 de l'acte III, est évocatrice du personnage. Il se pose en nationaliste et s'oppose à Pétion qui propose d'enterrer un soldat dans la fosse commune, parce qu'il estime que le soldat a droit à la terre haïtienne et au respect de son peuple.

Dessalines : « Dans la terre haïtienne, Pétion, dans la terre haïtienne. [...] »

Ecris que les siècles à venir diront pourquoi nous sommes morts, que notre drapeau flottera loin et longtemps, parce qu'il y va du destin des peuples élus, les plus généreux de leur sang, les plus tenaces en la conviction qu'ils ont de posséder l'avenir des mondes (scène 3, Acte I)

Il sait faire abstraction des idées de l'ancien maître.

Dessalines : La France, je ne m'en souviens plus  
(scène 5, Acte II)

Dessalines : L'Europe t'a appris dans les écoles un ordre qui n'est pas de moi. Aurions-nous levé la tête contre la plus vieille nation, fuyant dans les bois, en vivant comme des boucaniers, en volant des fusils que nous apprenions à tirer comme l'enfant loup apprend à mordre dans le sang ...jusqu'à renverser leurs armées les plus combattives ... pour que nous allions aujourd'hui encore nous replonger dans leurs livres.

(scène 6, Acte I)

Dessalines sait bien que sur le terrain de l'indépendance, terrain éminemment militaire, que rien ne se fait comme ailleurs, et que seules les règles de la guerre peuvent avoir droit de cité. Il a bien appris auprès de Toussaint Bréda Louverture dont il fut le lieutenant et qui lui a appris l'art de la tactique guerrière.

Je suis soldat, Charlotin. La guerre fut toujours mon partage. Et tant que la barbarie de nos ennemis portera le fer en nos contrées, vous me verrez debout, sanglé, humant l'odeur de la poudre comme du parfum pour les femmes de nos coudailles. [...] ce n'est pas un combat que nous allons mener. L'acte d'indépendance mit fin à la guerre des hommes. C'est un acte d'extermination que nous allons faire, contre les Français, dont je ne veux plus voir la race dans le monde. Nous n'allons pas nous enfumer des mangoustes dans leur trou, nous allons dépendre des singes de leurs créneaux, c'est des sacs de saindoux que nous allons crever.

Dessalines (scène 3, Acte I)

C'est en évoquant sa condition particulière qu'il refuse de reconnaître les lois politiques conventionnelles, les lois habituelles de la conduite d'un pays.

Dessalines : Je conçois que quelques-uns des gens de notre peuple, abrutis par la société d'hier, défont lorsqu'il s'agit d'imaginer autrement, autre chose, une autre façon de répondre de la personne humaine

scène 5, Acte II

Dessalines : Chacune des lois que je prends, les unes après les autres, en considérant bien que si nous ne sommes pas immortels en effet, nous le sommes par destin, chacune de mes lois constitue un chapitre du registre de l'Empire

scène 5, Acte II

Ces désignations prennent une résonance particulière quand il se déclare au-dessus de la condition humaine.

Le destin m'a choisi.

(Dessalines, scène 5, Acte II)

La première erreur du héros de Placoly est de se laisser hypnotiser par ses anciens maîtres au point de ne point se libérer d'eux, après pourtant s'être débarrassé d'eux. Etre l'égal de Napoléon, vouloir un empire, vouloir faire produire les paysans, traiter avec les autres puissances, voilà ce qui aveugle Dessalines. Mais aucune erreur ne saurait hypothéquer son futur, c'est à dire celui de son peuple. C'est cette vision du futur qui permet de situer le personnage de Dessalines. Il faut se souvenir qu'il a choisi son destin.

Mais personne n'enfanta l'énergie de Dessalines

(Scène 5, Acte II)

La tragédie se construit autour d'un effet de renversement. Dessalines est fort de son pouvoir et de son assurance. Il pourrait se contenter de tourner sa colère contre l'ennemi, les puissances coloniales. Mais, bientôt, il se révèle le pire des hommes en attaquant son peuple. Il brillait de l'éclat de sa conduite héroïque durant la guerre d'indépendance, de l'aura que lui conférait son titre de lieutenant de Toussaint et se voit disqualifier par la souillure de la tyrannie. Il évoluait dans les fastes de l'Empire, il termine sa vie dans l'anonymat de Fond Rouge.

Nous observons là une figure dramaturgique qu'Aristote définit dans sa *Poétique* comme la figure de la péripétie, c'est à dire, selon les termes d'Aristote, «le retournement de l'action en sens contraire ». On est même tenté de dire que toute la pièce est placée sous cette figure de la péripétie, dans la mesure où toutes les actions sont autant de pas, le rapprochant de l'issue fatale.

Aristote, dans sa *Poétique*, assurait que la tragédie était «une représentation qui opère la purification, la katharsis, par la mise en œuvre de la

pitié et de la frayeur ».<sup>1</sup>

La tragédie le transforme en un élément de spectacle. Les émotions du personnage sont ordonnées dans une expérience dramatique. Dessalines, après avoir été la frayeur personnifiée, fait l'expérience de la peur. La douleur et la pitié sont données en partage, à tous ceux qui écoutent et regardent le parcours de Jean-Jacques 1<sup>er</sup>. Il nous apparaît plus grand, dans son entêtement, dans sa mort. La défaite de Dessalines prend l'allure et les couleurs d'une réussite, sinon d'une victoire. Il est un homme particulier dans son étrangeté.

A travers la lecture de différents textes, Placolty arrive à la conclusion que Dessalines incarnait les idées défendues par Toussaint L'ouverture : liberté et émancipation, ainsi que l'esprit anticolonialiste défini auparavant par Montesquieu et l'Abbé Reynal. Il avait été l'un des premiers dans les colonies d'outre-Atlantique à mettre en pratique les idées d'internationalisme prolétarien

moi qui traça pour Miranda<sup>1</sup>, la conduite à tenir s'il voulait libérer le Venezuela immense, Miranda, race de mon sang...(D, 79)

Dessalines prétend annuler la honte, la négativité. Il veut reconstruire l'homme noir en refusant la dépréciation en recherchant la verticalité de l'homme. Il est dans la même logique que Madame Christophe dans sa métaphore de l'arbre et du figuier maudit.

Dans *Grand Hôtel*, le personnage de la Dame nous interpelle. Elle est une femme du monde :

Je me trouvais un jour dans un hôtel, tard, au sortir d'un cocktail

---

<sup>1</sup> Aristote, *La Poétique*, Paris, Editions Belles Lettres, coll. Universités de France, 1965, Chap. 6, 28.

<sup>1</sup> Francisco de Miranda (1750-1816): patriote vénézuélien, souvent appelé le Précurseur de l'émancipation, Miranda a été un homme d'action et un penseur universel. Voyageur aussi acharné que Humboldt, il a tenté de comprendre l'évolution philosophique et politique en cours -, il a participé activement aux trois grands événements qui bouleverseront le monde occidental de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : l'indépendance nord-américaine, la Révolution française et l'indépendance de l'Amérique du Sud.

Elle est médecin de profession, et fréquente les colloques internationaux :

Toute la vie, j'errais

Toute la vie, il nous a été mis en drive

Elle se dit fatiguée de fréquenter les aéroports :

sur la piste des aéroports internationaux, j'ai appris à patienter la cancellation des vols prévus sur les routes ordonnées par les architectes du ciel, de la mer et de la terre.

Et ces robes là aussi ont fait le tour du monde. Ces chaussures là aussi, elles ont cheminé par tous temps. Elles connaissent comme personne le transit épuisant des aéroports, la réception attentive des hôtels six étoiles, la feutrine rouge carmin de l'allée des congrès internationaux qui mène au podium

Femme cultivée qui cite Apicius et Bacchus<sup>1</sup>, elle n'est intéressée que par la solitude qui lui permet de faire le point sur la vie, le point avec elle-même.

Sortir pour aller où, puisque dehors se trouve au-dedans de moi ? ...Sortir pour aller où, puisque je n'ai jamais que cela, depuis que ma mère mit au monde ses enfants ?...Sortir pour aller où, puisque à chaque œil que je porte sur le monde, j'ai l'impression d'avoir vécu cent fois.

Don Juan est quant à lui l'expression de la fidélité à l'instant, de la volonté de garder l'intensité du désir, du goût de l'aventure Irrespectueux des lois et plus particulièrement des contrats, il apparaît comme un ferment de la révolte individuelle contre les entraves de la société : mariage, famille, dettes... C'est Elmiro, sa femme, qui le présente, sous les traits suivants.

---

<sup>1</sup> Apicius est connu comme étant un astronome romain et Bacchus est le dieu du vin et des libations

Il ne pense pas comme les autres, comme tout le monde. Je ne vois pas ce qui peut avoir de l'importance pour lui. Il ne garde rien, tout l'argent qui passe entre ses mains, il le dépense pour les autres, il néglige sa famille, toute forme de travail constitue pour lui une manière d'esclavage. Son fonds, ou bien ce sont les dettes qu'il accumule, ou bien c'est de l'héritage de son père. Est-ce que tu sais qu'il m'arrive de fermer ma porte à clef et de débrancher le téléphone pour le faire échapper aux rigueurs de la loi...

*(Don Juan, p 45.)*

Libertin de mœurs, Don Juan cherche le plaisir des sens : il détaille avec gourmandise les corps de Sylvanise, qu'il a courtisé « lors d'une fête chez les Portal » et à qui il a donné des « baisers de tendresse » ; il embrasse Edmée, lors de leur première rencontre, et ceci, en présence de son fiancé Gros-Edmond.

Il refuse la fidélité comme contraire à la raison ; c'est le sens de ses réponses à Sandopi et à Elmire, sa femme.

Elles sont toujours en train de m'attendre. Il faut donc que je passe les voir l'une et l'autre. Je ne voudrais pas leur faire de la peine. (D. J, 46)

La plus belle chose qu'il reste encore sur la terre, ce sont les femmes.....

Si tu aimes les fleurs, est-ce que tu n'en achèterais qu'une seule pour orner ton salon ? Non, tu les achètes par bouquets, par bottes, par grappes, par paniers...

(D.J, 49-50)

Il assigne à la fidélité une valeur négative, celle de la mort ; l'infidélité revêtant la valeur de la vie. Le fixe, l'immobile, va venir désigner la fidélité, alors que l'infidélité est désignée par le mouvement. C'est ainsi que Don Juan

devient un personnage du mouvement, qui s'affirme par le mouvement. Sa longue errance la veille de sa mort le confirme.

Trompeur, il abuse tous les personnages. Il s'enfuit de la maison, alors que sa femme l'attend. Il berce Yolande, sa maîtresse, de belles paroles amoureuses, tant qu'il ne sait pas que sa femme est présente. Il « embobine » Monsieur Louis, son créancier, en lui faisant miroiter des bénéfices substantiels sur des affaires commerciales. Maître du langage, il sait la force de conviction de ses mots sur les autres. Même si elle est lucide, Elmire se laisse toujours prendre à ses paroles d'amour.

Les aventuriers de la mer fréquentent le grand large. Le froid, les tempêtes s'abattent sur eux comme une malédiction...Réchauffe-moi. Le vent me pousse en avant.  
(D.J, 48).

C'est par la parole qu'il a conquis Sylvanise, en lui racontant des histoires, la bouche contre son oreille. « Car séduire, c'est faire exister par la parole la réalité d'un amour purement fictif, auquel le séducteur ne croit pas lui-même, mais dont il essaie de persuader la femme qu'il désire »<sup>1</sup>. C'est, encore, la persuasion verbale qui mystifie Monsieur Louis. Il doit de l'argent à Monsieur Louis, mais par un art consommé du mensonge et de la parole, il finit par le convaincre et en fait son obligé, sous le prétexte qu'il l'aurait facilité l'introduction sur un marché juteux.

Nous devons reconnaître que Don Juan est très peu convaincant par ses actes de séduction, puisqu'il ne réussit pas à séduire Edmée. Il est celui qui agit légèrement par simple provocation, il blesse inutilement Elmire et défie Gros-Edmond par plaisir sadique.

Mais, il est aussi celui qui n'a peur de rien, il suit sans regrets l'Homme Sombre qui le conduit vers son destin.

---

<sup>1</sup> Anne-Marie Baron, Don Juan entre le cercle et le miroir, *L'Ecole des Lettres* n°2, Revue pédagogique, France, octobre 1994, p 4.

Il vient toujours le temps où chacun doit se poser face à soi-même. J'ai soif de mon heure de vérité.

Il y a des endroits où il faut aller tout seul, on n'a besoin de personne. Chacun se trouve alors en face de lui-même... Et vous voilà debout au milieu des tempêtes, il ne reste plus rien... Sauf peut être votre force et votre courage. (D.J, 56).

#### Libre penseur, Don Juan refuse la superstition et le surnaturel

Tant que tu croiras aux choses de l'au-delà, tu resteras pareil, un benêt, comme l'âne Benoît qui fait sa prière le matin pour que rien ne lui arrive dans la journée, et qui le soir en fait une autre pour que le diable ne vienne pas le tirer par les pieds. (D.J, 38).

#### Il refuse de prendre en compte une quelconque intervention de Dieu sur terre.

La récolte d'ignames de celui-ci est complètement perdue, à cause des pluies ; les crues ont noyé le petit élevage de celui-là. Celui-ci revient d'une journée de pêche sans rien, pas une sardine. Il a perdu nasses et filet, son moteur tombe en panne, aucun matelot ne veut plus naviguer avec lui...Veux-tu me dire ce que fait le bon Dieu dans tout ça ? (D.J, 47).

#### Il se proclame libre penseur et confiant dans l'avenir de l'homme.

Regarde-moi ces lumières qui brillent dans le ciel. Elles sont autant de petites lampes qui nous éclairent, à des milliards de kilomètres d'elles à nous. Nous les voyons ; mais est-ce que tu sais si elles nous voient ?...Hé bien je te dirai que leur regard arrive jusqu'à nous ; et sais-tu pourquoi ? C'est parce que nous sommes comme elles de petites lampes. Nous n'éclairons pas fort peut-être, mais nous avons chacun d'entre nous notre éclat. Le cosmos ce n'est pas comme une automobile ; il n'y a pas de pas dans l'univers. (D.J, 39).

En fait, nous ressentons un mal-être, une difficulté de vivre, dans ce monde, chez Don Juan. C'est d'abord Elmire qui partage cette sensation.

c'est comme s'il aspirait à vivre autrement, vers une autre manière de gravir la roche escarpée de la vie. Lorsque je lui dis souvent : « Don Juan, il faut espérer », une espèce de rage plisse le front et embrasse son regard. Il me dit : « L'espérance est faite pour les faibles qui ne savent pas mordre dans la vie, y porter une dentition de cheval ». (D.J, 45).

Mais Don Juan confirme cette impression.

Imagine que tu es en prison. Au bout d'un mois, tu commences à compter les jours les uns après les autres, même s'il t'en reste dix années à tirer. Au bout 'un moment, tu t'arrêtes de compter ; tu décides seulement de survivre, en considérant que le ciel ne passe plus sur ta vie. La seule chose que tu demandes à Dieu de ne pas te faire oublier, c'est la liberté. Voilà comment je résume notre vie. Attendre, espérer, il n'y a pas de différence. (D.J, 46).

Nous abordons l'un des traits de Don Juan, qui est développé tout au long de la pièce : l'ambiguïté. Don Juan est amené à déployer toutes ses ressources. A chaque fois il tient un discours ambivalent à chacun des protagonistes. C'est cette perpétuelle ambiguïté qui nous pousse à nous interroger sur les aventures de Don Juan, qui ouvre le champ des interprétations contradictoires. Ambiguïté, très présente dans son comportement ou dans ses relations avec les femmes qu'il bafoue, tout en déclarant qu'elles ne sauraient être sous la dépendance des hommes, parce qu'elles ne sont la priorité de personne (scène5, Acte III).

Il n'est guère soucieux de mettre de l'unité dans son être et de la logique, dans sa conduite. Peu sensible à hier, ce qu'il a

été, à ce qu'il a dit, à ce qu'il a fait, il accommode volontiers ces réalités à son goût du jour, aussi est-il assez souvent menteur, de tous les caractères le plus prédisposé au mensonge<sup>1</sup>

Don Juan est un personnage hyperbolique, il incarne l'excès et la démesure. C'est cette passion déraisonnable qui le conduit au désastre.

Sandopi est à la fois le confident, le complice et le faire-valoir de Don Juan.

Sur les quinze scènes réparties en trois actes, Don Juan est présent dans onze scènes, alors que Sandopi l'est dans neuf. Cette observation quantitative nous renseigne sur son importance. Il est le confident de Don Juan, quand celui-ci lui parle, à la scène 3 de l'acte II, de ses amours adultères. Le serviteur est aussi le complice de son patron quand il s'agit de duper Elmire, à l'acte I de l'acte I. D'ailleurs, Don Juan ne donne-t-il pas le titre de « compagnon de toujours » à Sandopi, à la scène 1 de l'acte III ? Ce dernier est, quelquefois, le souffre douleur de Don Juan, surtout quand celui-ci doit se rendre à ses rendez-vous galants (scène 1, acte I).

En définitive, comme tout personnage d'œuvre dramatique, Sandopi, à cause de son statut social et de ses traits de caractère remplit une fonction dramatique importante. Dès la scène 1 de l'acte I, il est celui qui trace le portrait le plus proche de Don Juan.

Aller et venir pour vous, me casser la tête à vous trouver toutes sortes de manières de vous tirer d'embarras, mentir dans votre intérêt, tromper les autres, pour vous... (D.J, 34).

Il est celui qui sert de faire-valoir à Don Juan. Il est couard quand son patron est brave, il refuse les pratiques du libertin. Il met en valeur la position de Don Juan.

---

<sup>1</sup> A, Le Gall. cité par Marel-H Anne-Marie et Marel H, Don Juan, Bordas, p 101

### 3. LA MEDITATION

Les hésitations de la Dame proviennent de son aptitude à la méditation. Les monologues traduisent le goût du personnage pour la réflexion qui est omniprésente dans le texte et qui se transforme en méditation. L'étude de la syntaxe de ces « monologues » est particulièrement révélatrice : la Dame affectionne la modalité interrogative, pose des hypothèses.

Méditation et action traduisent l'hésitation d'un personnage partagé entre son passé et son présent, entre l'impossibilité et la nécessaire contingence. Le médecin est un héros lucide, une femme en quête de sens mais désabusée. Elle représente une crispation de l'être face à un monde privé de valeurs. Il lui reste le vertige du soliloque, l'interrogation permanente avec un moi problématique. L'introspection concernant l'amour et la solitude expriment la quête de l'individu et sa problématique mise en relation conforme à la collectivité.

La dame est une conscience inquiète. L'inquiétude, « absence de repos », a vocation à figurer le tourment qui taraude le héros et donne à sa vie l'image en creux d'une solitude immense, elle qui est venue « mettre sa vie en ordre ».

La pièce représente bien ce qu'Anne Ubersfeld appelle la « juxtaposition oxymorique » : des éléments opposés présentés comme difficilement associables sont juxtaposés, c'est le principe de l'oxymore. Tous ces éléments procèdent autant de la juxtaposition, qui oppose les termes, les thèmes ou les réalités antithétiques, que de l'imbrication qui les soude étroitement et les rend inséparables et indispensables au fonctionnement dramatique.

Toute scène de théâtre étant par nature un espace limité, ce sont les mouvements des acteurs qui vont contribuer à donner au spectateur le sentiment de l'enfermement. La pièce comporte des indications scéniques éloquentes. La Dame se lève, s'assied, se promène, regarde autour d'elle, s'anime ou se calme. Un lieu qui enferme un peu plus le personnage dans son enfermement, sa solitude. Quand l'huis se clôt, quelque chose se passe

derrière la porte : fermeture et fermentation. Le grand hôtel vétuste qui sert de décor à la pièce, avec ses couloirs et ses escaliers sans fin, matérialise une structure dans laquelle l'esprit fermente. La Dame demeure incapable d'échapper à son enfermement. On retrouve dans cette imagerie à la fois la figure du labyrinthe antique et celle, plus moderne, de la complexité administrative et urbaine.

Une brèche dans l'enfermement, cela s'appelle la liberté. Mais est-ce vraiment l'expression d'un libre arbitre que cette décision de la Dame de ne pas fuir ?

Ce texte est partie prenante de la littérature moderne, tant au niveau du texte que dans son organisation scénique. L'exploration du sujet par lui-même, le dialogue du moi avec le moi sont des sujets qui ont beaucoup influencé l'écriture . Si le théâtre a pour vocation première de présenter une réflexion en exposant une intrigue et une succession d'événements, il permet aussi d'éclairer chaque personnage par les autres. Dans *Grand Hôtel*, cet éclairage de la personnalité de la Dame par celle des protagonistes (le maître d'hôtel et la femme de chambre) qui la relancent, la contredisent ou la stimulent, ne sert, en fait, qu'à révéler un seul et même personnage dans sa solitude et son débat intérieur.

La parole dramatique prend de multiples formes : elle oscille entre le caché et l'apparent, le secret et le révélé. Le monologue ou la tirade deviennent les lieux privilégiés de l'expression d'un sentiment exalté : l'amour ou la recherche d'un absolu. Par la parole, c'est le droit à l'existence qui est affirmé, mais celle-ci peut être fragilisée par la recherche de l'amour ou être illusoire par la quête de l'identité ou la réussite sociale. Pour tous les personnages, une évidence s'impose : parler, c'est exister ; parler, c'est appartenir au genre humain. Secrète, la parole devient redoutable parce qu'incontrôlable et parce que souterraine, elle devient un élément majeur de la dramatisation.

La pièce multiplie les retours en arrière qui viennent, sous forme de récits, éclairer les personnages, les mobiles de leur présence.

On retrouve quelques thèmes fondateurs :

- la puissance du paraître, qui fait du monde social et de la vie un théâtre ;

- le doute qui envahit les êtres qui sont victimes de l'instabilité et les difficultés de la vie ;

- l'interrogation permanente sur l'identité ;

- le mal-être et l'errance ;

- la découverte et l'expérimentation d'une liberté personnelle que l'on voudrait sans frein et qui se heurte au monde social.

Un thème obsédant parcourt l'œuvre, celui de l'enfermement : prison matérielle (voulue par la Dame) de la chambre qui renvoie à un autre emprisonnement, celui de l'homme dans son corps et ses sens dont il faut se délivrer pour accéder à l'humanité

## II) ŒUVRES ADAPTEES

### 1 . LA RECREATION

L'entreprise de Placolý vaut par la vision d'un Don Juan symbole d'une société décadente. Homme fatigué, que ses propres exactions, ses propres manquements (au mariage, au respect de la parole donnée et de l'honneur) n'amuse plus. Ce Don Juan a, sûrement, l'intuition que l'issue de son cheminement est improbable.

Comme chez Molière, Placolý fait passer au second rang le châtimeut sur l'impieuté en se concentrant sur le personnage lui-même. Il insiste sur la personnalité de Don Juan.

L'une des trouvailles de Placolý est qu'il finit par nous rendre le personnage antipathique. Le recours au mensonge et à l'hypocrisie apparaît comme la manifestation d'une a-moralité qui est la traduction d'un irrespect des contraintes sociales et d'un nihilisme qui le conduira à la mort. Nous nous interrogeons alors sur l'ambiguïté de la signification des pensées, des paroles et des actes de Don Juan

Placolý nous propose l'observation sociale et la satire politique à travers l'œuvre. C'est ainsi qu'il renouvelle complètement le mythe en insistant sur la conception des personnages les plus importants : Don Juan et Sandopi. Les noms des personnages changent, eux aussi. Sganarelle devient Sandopi. Monsieur Dimanche devient Monsieur Louis. Elvire devient Elmire.

Placolý renforce l'héritage tout en le transformant profondément. Il procède soit par extension en développant les relations entre Don Juan et Monsieur Louis ou celles qui existent avec Sandopi, soit par resserrement, en élaguant, par exemple en plaçant toutes les relations amoureuses entre Elvire et Sylvanise. Une Elvire amoureuse et pathétique qui tentera plusieurs fois de sauver Don Juan du châtimeut que ses crimes appellent.

Sandopi représente la condition humiliante des serviteurs. Il rend ses

droits au burlesque dans une comédie dont le ton est souvent celui du drame.

Dans *Mambo*, cette originalité se manifeste sur deux plans essentiels : dans les modifications de l'intrigue ; et dans une disposition nouvelle des éléments de l'intrigue de Fugard.

Elle porte sur trois points importants.

A l'inverse de la pièce d'Athol Fugard, Placolý choisit de déplacer l'intrigue de l'Afrique du Sud aux Antilles ; l'action ne se passe plus dans un salon de thé, mais sur une habitation. De plus, les personnages changent de nom.

Ensuite, il place l'intrigue dans les années cinquante, quand la concurrence du sucre des betteraviers européens contraint les usiniers antillais à la fermeture. Les travailleurs sont contraints à l'exode rural tandis que les propriétaires terriens se reconvertissent dans la banane. La pièce prend alors une évidente coloration politique.

Enfin, il insiste sur l'importance de ce père, qui même en son absence, influence son fils et détermine les choix et les positions de son fils. Placolý met l'accent sur cette « société bloquée », dans laquelle l'héritité se fait la plus forte, en dépit des nécessités économiques de la vie moderne.

En outre, dans *Master Harold* de Fugard, c'est le jeune Hally qui est le détenteur du savoir et qui transmet à Sam et Willie ce qu'il apprend en classe. Chez Placolý, c'est Félix qui a, pendant de nombreuses années, été « l'éducateur » du jeune blanc créole. Ce changement permet au dramaturge d'approfondir le drame vécu par le jeune homme, sommé de choisir entre sa fidélité à son ami, sa reconnaissance à son « précepteur » et sa prise en main des destinées de l'habitation familiale.

Placolý donne de nouvelles dispositions à l'action. C'est Edgard qui crée et provoque le déroulement de l'intrigue. Tout s'ordonne autour de lui. Quand il décide de se présenter à ce concours de danse, il déclenche l'irréparable. Quelle que soit son attitude, il accentue les difficultés relationnelles ; ou il

désespère le patron béké qui ne comprend pas son geste, ou il désespère Félix qui veut lui éviter le ridicule.

Félix est un ouvrier noir cultivé, qui a été, pendant longtemps le mentor du jeune béké ; avec lequel il a souvent discuté philosophie, politique et littérature avec le jeune homme. Il lit des publications politiques.

Ou ka sonjé lè ou té ti bolonm Te souviens-tu du temps où tu  
toujou, ou té ka vini an langa-a fè venais dans le hangar me  
mwen li liv ba-w demander de faire la lecture.

(Mambo, p 11)

Bon danseur, il décide d'aider Chaben à préparer le concours de mambo. Il sait que pour gagner, celui-ci doit intégrer les mentalités de la ville.

Lè ou wè sé moun kostaré-  
a, ek kravaté-a ké gadé-w,  
viyé frè, i fodra ou fôsé kô-w  
bliyé yo, tyébé madanm ou  
dan bra-w, fèmen zyé-w é  
dansé, lanmén dwèt ou  
pozé anlè wotè fès li,  
lanman gôch ou maroté an  
kou-y....kon sa ....gadé wè,  
ou ni an manniyé ka maché  
o konba, pa fè sa, pa fè sa,  
mété dé piyé-w yonn bô lô,  
maché an manniyé glisé,...

(Mambo, p 6).

Quand les gens de la ville sont  
sapés d'un costard et d'une  
cravate et qu'ils te regardent,  
vieux frère, il faudra que tu  
t'efforces de les oublier, tu  
prends ta femme dans tes bras,  
tu fermes les yeux, ta main droite  
posée à la cambrure de ses  
femmes, ta main gauche qui  
l'enlace par le cou...comme cela,  
souviens-toi que tu avances  
dans la vie comme si tu allais à  
la bataille, ce n'est pas ainsi que  
tu dois faire, marche les deux  
pieds l'un à côté de l'autre,  
donne l'impression de glisser.

Il est celui dont l'éducation permet d'analyser la situation pessimiste de la production antillaise.

Kann pa ka ba-y enkô !

La canne ne rapporte plus rien.

Bannan ? i fo ou ni lo èkta planté !

La banane ? Pour espérer quelque chose, tu dois avoir de nombreux hectares plantés.

Bèf ? a présan lé ou wè ou ni dis bèf, sé kon si diré ou pa ni ayen, chak bèf la pa ka rann lanmwatiyé valè-y.

Faire de l'élevage ? Aujourd'hui quand tu as une dizaine de bœufs, tu n'as rien, tu ne peux les vendre qu'à la moitié de leur valeur.

Jaden ? ki jaden é sa ? trop travay pou tomat-la rété la ka pouri anlè ko-y san vann

Faire des cultures vivrières ? De quoi perles-tu ? tu travailles trop pour voir disparaître le fruit de tes efforts, les tomates pourrissent sur leurs branches, sans pouvoir les vendre.

(Mambo, p 19)

Sa culture politique le conduit à s'engager dans le combat syndical et de le revendiquer haut et fort, quand le jeune qui était son ami devient son patron (page 30) et change de statut social. Il conseille à Edgar dit Chaben d'arrêter le travail qu'il est en train de faire (page 30). Il est le représentant de la prise de conscience politique de la classe ouvrière.

I inè é dimi...la pòz, patron...an jou kon sa mwen ka aprann ou sa sendika yé.

Il est une heure... C'est l'heure de la pause, patron...aujourd'hui, je vous apprends ce qu'est un syndicat.

(Mambo, p 30)

Il continue à faire la leçon au jeune homme mais à son profit, celui d'ouvrier d'habitation. Son éloquence montre que son plaisir est également de nature verbale : il aime à se délecter de souvenirs, d'aligner les discours sur les inégalités. Son long discours est destiné autant à se rassurer qu'à exprimer une révolte sociale.

Et il est aussi celui qui sait, à la fin de la pièce, que les responsabilités que doit assumer le patron le condamnent à se faire phagocytter par l'habitation.

Nou rété dé zè ka palé, pa di Nous n'avons parlé que deux  
mwen ou za viyéi di zan (Mambo, heures, ne me dites pas que  
p 36) vous avez vieilli de dix ans

Chaben est un homme rustre n'a pour seules motivations que la participation au concours de danse et la reconquête de la belle Doudou-Lise. C'est à lui que revient la première réplique de la pièce. Les grands traits de son caractère s'esquissent : il est un impatient soucieux de réaliser son rêve et il est quelque peu naïf. Le concours doit lui permettre d'échapper à la triste condition qu'il connaît sur l'habitation. Et Félix est prêt à l'aider à réaliser ce rêve, à forcer le destin.

Pa rété ri enkô an bitasion bétyé, Il n'y a plus de vie sur les  
sé pou sa Edga lé chapé alé, sé habitations, c'est pour cela  
pou sa mwen menm ké chapé alé, qu'Edgard veut s'en aller d'ici en  
é sé pou sa ou pou chapé alé vitesse, c'est pour cela que je  
(Mambo, p 25) veux m'en aller, c'est pou cela  
que toi-même que tu t'en iras, toi  
aussi.

## 2. LES PERSONNAGES ET L'EVOLUTION DRAMATIQUE

Le fondement de la pièce repose sur les relations de Don Juan avec le groupe féminin : Elvire, Yolande, Sylvanise, Edmée, Tante Lizadie.

Plusieurs caractéristiques permettent de les classer :

Elvire, la femme légitime (ordre du social) et sans illusions (traits psychologiques). Elle est vraiment à l'opposé de son mari, elle représente la fidélité qu'exècre Don Juan. Yolande, la maîtresse, encore amoureuse de Don Juan, bien qu'il ne lui ait pas donné signe de vie, depuis plus de six mois. Dès le départ, a accepté sa place de maîtresse. Aujourd'hui, elle est résignée, elle ne se fait plus d'illusions sur le charmeur qu'est Don Juan.

Don Juan me parlait souvent de vous. C'est comme s'il avait accroché votre image dans ma maison (Don Juan , p 44)

Sylvanise est une jeune fille, très amoureuse et très naïve qui est sous le charme de Don Juan. Edmée qui est une jeune fille gaie et naïve, fiancée à Gros-Edouard qui est prête à se laisser bercer par les paroles mielleuses de Don Juan.

Lizadie, tante de Sylvanise, est une femme d'âge mur (elle a passé la quarantaine) qui reste très belle. Elle est la seule à ne pas être l'une des conquêtes de Don Juan. Elle représente l'expérience, elle est de celles qui ne se laissent pas conter par les hommes. C'est elle qui essaie de remettre en place les idées de Sylvanise et de la garder des illusions de l'amour.

Ici, la parole est le seul accès direct à l'identité interne des personnages. C'est par leur parole ou par celle des autres personnages que le spectateur prend connaissance des idées et des sentiments de tel personnage. Mais cette identité reste incertaine puisque la parole peut être à la fois révélation et masque.

Comme Don Quichotte, Edgar est donc victime d'un effet d'hysteresis, impuissant à reconnaître la disparition ou l'inadéquation des mécanismes dont il

veut tirer profit. La manière dont il veut conquérir son émancipation est-elle socialement possible : il la veut immédiate. Un héros qui s'affranchira de ses chaînes, réelles et mentales, pour devenir, dans les épreuves les plus insensés, un homme libre.

Ce faisant, il se révèle masochiste. Pour préciser la notion de masochisme, sans entrer dans les subtilités cliniques et psychologiques, il suffit de rappeler que pour Deleuze, le masochiste répète le schéma du père humilié. L'écrivain ajoute que « par le contrat, le masochiste se fait humilier et ridiculiser, c'est l'image du père, la ressemblance du père, la possibilité du père »<sup>1</sup>

Les hésitations du jeune patron et d'Edgard permettent en outre à Placolý de révéler graduellement l'âme profonde de ses personnages : la fidélité de Félix, accompagnée d'une prise de conscience politique qui complète une conscience sociale déjà affirmée par ses lectures et ses réflexions ; le mal-être et les difficultés existentielles du blanc créole ; la passion, qui frise la déraison, de Chaben.

Nous approchons deux personnages qui parlent des modes de l'identité. L'un, de l'impossible changement de condition, des mécanismes qui règlent le classement social. L'autre, de l'importance des conventions sociales, de l'apprentissage du pouvoir et de la création du fossé social. Comment cette confrontation, où s'originent les lectures différentes de la pièce, peut-elle ou pouvait-elle être reçue par les spectateurs ? Sur quel horizon partagé de pensées et d'informations, la comédie peut-elle s'inscrire ? Mais quel est le tissu de connivences entre Placolý et son public qui la rend déchiffrable, également comme chargée d'un discours sur ce qu'est et ce que devrait être la société.

Le drame se noue sur les mouvements du cœur et de la pensée. Si l'on excepte la révélation de l'aggravation de la maladie du propriétaire de l'habitation, aucune pression extérieure ne vient influencer les passions

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, Présentation de *Sacher-Masoch*, Paris, Editions de Minuit, p 59.

contradictoires qui animent les personnages. Seule l'histoire qui se fait, seule l'évolution intérieure des personnages détermine la progression vers l'affrontement final.

Cette histoire peut faire l'objet, comme toutes les œuvres d'importance, de différentes lectures. Chef d'œuvre d'édification identitaire, elle est construction psychanalytique, elle est parabole politique qui oppose deux classes sociales, elle est aussi un conte moral qui voit triompher la raison sur la passion et l'orgueil. C'est en ce sens que la pièce rejoint les thèmes de la littérature antillaise : révolte contre les aînés complices du colonisateur, désarroi devant l'acculturation, souffrance de l'inauthenticité, besoin de retourner aux sources pour récupérer son être.

Pour paraphraser Sartre, on peut définir Edgard dans Mambo, comme « le cas d'un homme libre ... qui ne se contente pas de s'imaginer libre, mais qui s'affranchit au prix d'un acte exceptionnel, [si inhabituel soit-il], parce que, seul, il peut lui apporter cette définitive libération vis à vis de lui-même

Le blanc créole est le personnage autour duquel gravite l'action. C'est le personnage qui connaît l'évolution psychologique la plus complète. Le drame personnel, psychologique et moral du jeune béké ne peut s'expliquer que dans la débat intérieur du personnage sur les incertitudes du « moi ». Il est à noter que ce jeune n'a pas de nom de famille, il a seulement une identité sociale. Il est partagé entre son père et sa mère. Cette mère opposée à toutes relations avec les employés noirs. Cette mère critique vis-à-vis des amours ancillaires de son mari, qu'elles s'appellent Céphinise et Adelise ou Berthe-Lise et Paulette.

C'est, dans le même temps, un jeune homme proche de son père. Si ce dernier est absent, tout au long de la pièce, il est énormément présent dans ses décisions et dans ses choix.

C'est d'abord un jeune homme critique vis-à-vis de l'école

Mwen pa ni bizwen fè lékòl pou Je n'ai pas besoin de l'école  
mwen dirijé an bitasyon pour apprendre à diriger une  
(Mambo, p 5) habitation

C'est aussi un jeune heureux d'être aux côtés de ses employés avec lesquels il a partagé de nombreux moments de vie.

Fo an jou nou mété an liv an poch Il faudra que nous trouvions,  
nou ka édé nou rouvé zyé nou, un jour, un livre susceptible de  
Félics (Mambo, p 10) nous ouvrir les yeux, Félix

Mais, à l'annonce de la mise à l'écart du père dont le cerveau a été détruit par le rhum, il glisse progressivement dans la peau du patron et son discours frise le racisme. La rédaction qu'il se propose de rédiger sur « les capacités de travail des nègres, tant vantées sur les habitations, [et qui se sont] perdues dans l'amour inconsidéré des night clubs » (p 21).

Le Bataclan, un night-club qui fait à la fois salle de spectacle, organise, pou la période de carnaval.....Durant cette période, ils ont coutume d'organiser des concours de danses tant américaines qu'européennes....ces démonstrations leur semblent tellement importantes que les nègres n'hésitent pas, non seulement à y investir des sommes énormes en habits, et vêtements de parade, mais aussi à jouer, en une soirée, la totalité d'une vie sur l'espoir éphémère d'obtenir le premier prix de mambo... le nègre d'habitation, attiré par les mirages factices de la ville, se trouve enchaîné malgré lui dans un engrenage nuisible au développement du pays, il ne considère plus son corps et son âme comme des instruments de travail et d'intelligence, mais bien comme les éléments essentiels du décor des boîtes de nuit, du carnaval et des bordels dont il devient l'esclave inconscient...

Ces trois personnages sont des jouets d'un destin qui les raille, ils s'affrontent, s'aiment et se détestent sûrement dans un huis-clos étouffant.

### 3. LA PORTEE DE L'ŒUVRE DRAMATIQUE

Machine dramatique, *Don Juan* porte aussi témoignage d'une vision du monde ; Placolý se sert de ses personnages pour faire sa lecture de certains événements.

La pièce est révélatrice de la conception de l'histoire développée par Placolý. L'intérêt manifesté par l'écrivain pour le personnage est manifeste. Dans la *Préface* à *Don Juan*, il rappelle les conditions de création du personnage.

Nous sommes en Espagne, qui règne sur « l'empire le plus riche et le plus noble que le monde ait jamais connu », au début du 17<sup>e</sup> siècle...Il est prouvé que la toute-puissance politique produit l'anarchie morale, de même que la servitude produit de glorieuses révoltes...Gabriel Tellez, les observe...L'Empire leur fit voir l'inutilité de la grandeur, les inconséquences du serment, la vanité de croire en Dieu, comme de ne pas croire en Lui...Don Juan, aventurier du monde absurde du monde des conquêtes coloniales, n'est pas un coureur de plaisirs, ils l'ennuyent.

Ainsi donc, il devient un représentant de la société espagnole décadente. C'est la raison pour laquelle, le personnage de Don Juan est intéressant pour Placolý, car il s'inscrit dans une société rongée par le colonialisme. Le personnage présenté, ici, exprime la décadence des sociétés antillaises héritières des sociétés coloniales. Son attitude est critique à l'égard de la société. Placolý rappelle qu'il ne saurait y avoir de société digne de ce nom sans que s'établisse une subtile dynamique fondée sur l'équilibre. Dès qu'une portion de la communauté, en l'occurrence Don Juan, s'arroge plus de pouvoirs qu'une autre, la structure s'effondre. A travers la peinture du temps présent, Placolý fait le procès d'une société qui brime les êtres. Il critique une attitude que rien ne justifie, si ce n'est l'usage.

Nous pouvons aussi considérer la pièce comme une critique d'un monde qui repose sur les apparences. Chez tous les personnages de la pièce, exceptés Don Juan et Sandopi, il n'y a pas d'opposition entre l'être et le paraître : à un sentiment est associée une conduite. Ces personnages font ce qu'ils pensent ; chez eux le paraître correspond à l'être. Ils font ce qu'ils disent et ils nous apparaissent comme des êtres transparents. Détenteurs d'une parole droite, ils sont le refus de paraître.

Don Juan annule constamment l'adéquation entre l'être et le paraître. Il est manquement perpétuel, donc signe négatif pur. Il refuse l'illusion de la stabilité, de la peur de la solitude et de la stérilité des habitudes.

En réalité, Sandopi est le seul personnage complexe de la pièce. Il est à la fois complexe et négatif. Il s'inscrit dans le camp des autres, quand il critique son patron. Mais très souvent il rejoint le camp de Don Juan.

La pièce est l'occasion de réfléchir sur l'amour et sur les relations avec les femmes dans la société. Don Juan conçoit l'amour comme un combat où les femmes sont ses adversaires et grâce auxquelles, il assure son plaisir et sa puissance. Les femmes deviennent des instruments du plaisir, non du plaisir au sens hédoniste, mais celui du plaisir du jeu. Loin de toute authenticité affective, le séducteur se conduit comme un soldat qui accumule les conquêtes et comme un acteur soucieux de l'effet produit. Il s'agit pour lui non d'aimer, mais de s'imposer à l'autre. Nous voyons apparaître une double métaphore de la guerre et du théâtre.

Mais, paradoxalement ces relations sont indispensables aux femmes parce qu'elles leur offrent, en même temps, un miroir où elles s'assurent de leur séduction et leur pouvoir de séduction. Les rapports des femmes avec Don Juan permettent à l'auteur d'analyser la complexité du sentiment amoureux et de disséquer le discours des passions.

Une telle complexité s'explique parce qu'à travers la femme, Placoly introduit :

- une réflexion sur l'amour ;

- une réflexion sur le bonheur

A travers les femmes, en particulier Elmire et Sylvanise, c'est à une double expérience du désenchantement que Placoly nous convie en la mettant en évidence : désenchantement moral et sentimental qui établit une douloureuse dichotomie entre l'idéal et la réalité.

La pièce nous apprend que vivre une passion revient à accepter, comme Elmire, le risque de s'aliéner, de se perdre. La femme, ici, se retrouve au centre d'un discours cynique, absolument imperméable aux réalités de la passion sentimentale. Don Juan pose la question essentielle de la quête du bonheur. En quoi consiste ce bonheur ? Comment peut-on l'atteindre ?

Le choix de Don Juan apporte un début de réponse à ces questions. Il apparaît que c'est dans l'expérience d'émotions intenses que l'homme peut espérer trouver un aboutissement à sa quête, car il se révèle à lui-même et aux autres. Si le rôle des femmes dans le processus de la passion est perçu différemment, il convient toutefois de noter un point de convergence : la volonté d'en faire une source de jouissance. Nous devons écouter Sylvanise, quand elle nous rappelle les tourments de son cœur.

Cet amour-là... Tu te noies, tu ne connais plus rien. Tu lèves les yeux, tu vois la lumière, tu montes, tu montes, tu respirez, tu vis. Cet amour-là, c'est la vie, qui passe dans tout ton corps. Il te fait vivre...

(D.J., 36)

Il semble que la quête du bonheur à laquelle se livre Don Juan avec fébrilité offre à l'auteur l'occasion de mettre en question sa propre vie, et plus largement de l'homme antillais. Par réputation l'homme antillais est un homme à femmes qui pratique son sport favori : le don juanisme.

Les personnages de sa pièce ne lui ont-ils pas permis de mieux comprendre notre propre énigme existentielle ?

Don Juan est celui qui proclame avec cynisme, « tout le plaisir de l'amour

est dans le changement ». L'existence de Don Juan repose sur l'amour, mais de manière négative. Contester les valeurs comme l'Amour, Dieu, l'Amitié, la parole donnée : d'évidence, les liens sont étroits. Le *Don Juan* de Placoly n'est pas seulement un drame psychologique, mais aussi métaphysique. En cela, le Martiniquais s'inspire de Molière et de Tirso de Molina.

Séducteur irrésistible qui collectionne les conquêtes, ce héros va vivre pendant quatre siècles d'une vie autonome, passant d'œuvre en œuvre, d'auteur en auteur, comme s'il appartenait à tous et n'était en personne.

Par goût inné du libertinage, Don Juan va d'une aventure amoureuse à une autre, abusant de son rang social pour tromper les femmes. Homme du présent pur, il choisit le temps contre l'éternité, le changement contre l'immuable. Dans ce monde éphémère, le libertinage du cœur est une conséquence naturelle de l'instabilité des choses ; tout homme qui se laisse aller à ses inclinations devient inconstant en amour. Refuser le culte de l'unique rencontre amoureuse, pratiquer l'inconstance devient un devoir. Non seulement Don Juan ne se sent lié envers aucune femme, mais il lui pèserait que l'une d'entre elles lui serait attachée. La seule fidélité possible en amour, c'est la fidélité à la beauté.

Tourmenté, insatisfait, Don Juan est aussi une figure de l'angoisse. Pour certains, il ne chercherait ni, amour ni tendresse, mais à assouvir un désir sans cesse renaissant, car impossible à combler. Ses désirs se heurtent au caractère limité des passions satisfaites, son espace amoureux s'étend alors à la terre entière : « Je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses » dit le Don Juan de Molière. A l'homme du désir, il faut l'obstacle. Séduire, c'est surmonter l'obstacle ; plus une femme est difficile à atteindre, plus elle est désirable. Il en arrive à aimer «le combat plus que la victoire», pour

reprendre les mots de Pascal. Une fois que sa victime a cédé, il s'en désintéresse et la rejette. [...]

Mais, si inconstant soit-il, il est chaque fois sincère. Chaque fois il aime. Durant le court instant où il aime une femme, celle-ci devient unique jusqu'à ce qu'il passe à la suivante. Don Juan ne trahit pas l'amour qui lui échappe toujours. Faute, sans doute, d'avoir rencontré «l'amour fou», cher à André Breton<sup>1</sup>.

Ce ne sont pas seulement l'amour et les effusions qui caractérisent Don Juan, mais le constat de son enfermement dans les structures et les conventions de notre société.

De la nuit des temps du théâtre, de la nuit des temps de la conscience, surgit un homme qui a choisi de mourir. La vie ne vaut pas la peine d'être vécue, il a surmonté tous les obstacles, il a gagné toutes les guerres, les seules qui valent d'être vécues, les guerres du cœur, et perdu jusqu'à la moindre illusion. Cet homme n'a pas renoncé à la compagnie des hommes, et surtout de celles des femmes<sup>2</sup>.

Cet homme a beaucoup séduit et beaucoup détruit, comme il le fait avec la jeune Edmée.

Ce thème de l'enfermement voulu par les structures et les conventions sociales est abordé ailleurs par Placolý. Nous le retrouvons chez Fugard quand il étudie les rapports entre les blancs et les noirs, dans leurs rapports quotidiens et dans une société de discrimination.

- Comment les noirs et les blancs doivent-ils vivre leurs différences ?

---

<sup>1</sup> Zeina Arida, « Don Juan, chasseur d'absolu », *Courrier de l'Unesco*, « L'Amour au présent », Revue culturelle de l'Unesco, France, Avril 93, 46<sup>e</sup> année, n° 9304, p 19

<sup>2</sup> Zeina Arida, « Don Juan, chasseur d'absolu », *Courrier de l'Unesco*, idem, ibidem

- Comment à travers le regard de l'autre pouvons-nous faire progresser la conscience universelle, la compréhension de la complexité humaine ?

Placolý s'interroge sur les séquelles de cet histoire sur les esprits des hommes issus de la colonisation et les influences du pouvoir économique et politique sur les comportements humains.

La perspective politique de la pièce semble évidente. *Mambo*, qui raconte une période charnière de la vie économique de la Martinique pendant laquelle des mutations bouleversent la société. En soulevant des questions d'ordre social et du choix de société, la pièce renvoie au débat politique. Conformément à l'Histoire, Placolý nous montre la vérité de l'existence sur une habitation en révélant les formes de l'oppression. Il dresse le tableau de la décadence d'une organisation économique, une habitation, et d'une société. Le bilan politique se confond ainsi avec le bilan moral : celui d'une société disqualifiée par l'arbitraire et la débauche, celui d'une organisation sociale livrée à la luxure.

La fidélité de la reconstitution historique, les effets de la couleur locale donnent à la pièce une valeur de témoignage et de dénonciation. La perspective politique s'éclaire à la lumière des questions posées. L'harmonie est-elle possible entre les peuples (page 26) ? Telle est la question posée par le jeune béké. Quelle est la force du rêve comme moteur de l'action, demande le texte dramatique ?

Face à cette situation dégradée, on sent sourdre la révolte, les quelques velléités d'action sont de deux ordres : celui du rêve avec Edgard, celui de l'organisation avec Félix. Edgard a soif d'exister en dehors de l'habitation. C'est pourquoi il décide de partir à la recherche de sa réalité, même s'il s'agit de puiser son image dans l'œil critique d'un jury dans un night-club ou dans l'œil compréhensif d'un maître. Edgard guette son image dans le regard de l'autre. C'est le reflet de son moi profond qui importe. Le maître refuse de jouer ce rôle de miroir social qu'accepte Félix, au nom de l'action contestatrice, celle qui remet en cause le statu-quo.

Placolý insiste sur les oppositions de couleur. Parce qu'il est béké, le jeune homme représente, pour les nègres de l'habitation, la rencontre avec l'altérité. Nous approchons de l'épaisseur des limites de l'expérience.

### 1) CONTENUS

*"C'est moi qui je pense, ce n'est pas moi-même le maître de mon être."  
"Ce n'est pas moi qui je pense, c'est moi, c'est avec moi-même"*

2007 - 2008 - 2009 - 2010 - 2011 - 2012

L'essai ne peut être considéré comme un genre mineur, il est lié à la vie des hommes, à leurs traversants, à leurs déchaînements, à ce que le qualificationnel peut avoir de général et de particulier, de principal et de secondaire, d'évidé expérimé et floppé.

Placolý comme Montaigne, (quoique c'est de lui que vient l'expression), s'essaye à s'écrire, à s'écouter. Il est donc, le monde que l'écriture lui est la promesse est un monde de rencontre avec la création littéraire, les idéologies et les idées. Il s'agit de proposer au lecteur, consciemment interpelé (sous interrogatif, apostrophes, exclamations) une large interrogation sur les rapports de l'individu avec la culture et l'écriture de son temps, sur la période que nous vivons. L'essai est d'abord le lieu de l'écrit. Il est un genre problématique, fuyant, foncièrement personnel.

Comme le dit José Miguel Oviedo «l'essai parle à l'homme en général, à celui qui a un peu et veut savoir plus. Et comme il se parle avec un langage artistique, n'importe quelle personne moyennement cultivée ou informée peut en profiter. Dans ce sens l'essai est une forme dialoguante, une pensée qui veut être en communication ouverte, aussi bien avec le lecteur qu'avec le monde historique auquel il appartient». Provocation à la recherche, en même temps qu'il est corollaire de cette recherche, l'essai a pour modèle le dialogue érotique (Connais-toi-même). Dès lors qu'il s'agit de parler de soi, la cité personnelle de l'écrivain pose la question du rapport entretenu entre la conscience de l'être et l'écriture de l'existence. Est-ce la nature profonde de

<sup>1</sup> *Essais*, Paris, Placolý, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3600, 3601, 3602, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3608, 3609, 3610, 3611, 3612, 3613, 3614, 3615, 3616, 3617, 3618, 3619, 3620, 3621, 3622, 3623, 3624, 3625, 3626, 3627, 3628, 3629, 3630, 3631, 3632, 3633, 3634, 3635, 3636, 3637, 3638, 3639, 3640, 3641, 3642, 3643, 3644, 3645, 3646, 3647, 3648, 3649, 3650, 3651, 3652, 3653, 3654, 3655, 3656, 3657, 3658, 3659, 3660, 3661, 3662, 3663, 3664, 3665, 3666, 3667, 3668, 3669, 3670, 3671, 3672, 3673, 3674, 3675, 3676, 3677, 3678, 3679, 3680, 3681, 3682, 3683, 3684, 3685, 3686, 3687, 3688, 3689, 3690, 3691, 3692, 3693, 3694, 3695, 3696, 3697, 3698, 3699, 3700, 3701, 3702, 3703, 3704, 3705, 3706, 3707, 3708, 3709, 3710, 3711, 3712, 3713, 3714, 3715, 3716, 3717, 3718, 3719, 3720, 3721, 3722, 3723, 3724, 3725, 3726, 3727, 3728, 3729, 3730, 3731, 3732, 3733, 3734, 3735, 3736, 3737, 3738, 3739, 3740, 3741, 3742, 3743, 3744, 3745, 3746, 3747, 3748, 3749, 3750, 3751, 3752, 3753, 3754, 3755, 3756, 3757, 3758, 3759, 3760, 3761, 3762, 3763, 3764, 3765, 3766, 3767, 3768, 3769, 3770, 3771, 3772, 3773, 3774, 3775, 3776, 3777, 3778, 3779, 3780, 3781, 3782, 3783, 3784, 3785, 3786, 3787, 3788, 3789, 3790, 3791, 3792, 3793, 3794, 3795, 3796, 3797, 3798, 3799, 3800, 3801, 3802, 3803, 3804, 3805, 3806, 3807, 3808, 3809, 3810, 3811, 3812, 3813, 3814, 3815, 3816, 3817, 3818, 3819, 3820, 3821, 3822, 3823, 3824, 3825, 3826, 3827, 3828, 3829, 3830, 3831, 3832, 3833, 3834, 3835, 3836, 3837, 3838, 3839, 3840, 3841, 3842, 3843, 3844, 3845, 3846, 3847, 3848, 3849, 3850, 3851, 3852, 3853, 3854, 3855, 3856, 3857, 3858, 3859, 3860, 3861, 3862, 3863, 3864, 3865, 3866, 3867, 3868, 3869, 3870, 3871, 3872, 3873, 3874, 3875, 3876, 3877, 3878, 3879, 3880, 3881, 3882, 3883, 3884, 3885, 3886, 3887, 3888, 3889, 3890, 3891, 3892, 3893, 3894, 3895, 3896, 3897, 3898, 3899, 3900, 3901, 3902, 3903, 3904, 3905, 3906, 3907, 3908, 3909, 3910, 3911, 3912, 3913, 3914, 3915, 3916, 3917, 3918, 3919, 3920, 3921, 3922, 3923, 3924, 3925, 3926, 3927, 3928, 3929, 3930, 3931, 3932, 39

## C) LE DISCOURS DES ESSAIS

### D) CONTENUS

*C'est moy que je peins...je suis moy mesme la matière de mon livre.*

*Ce sont mes gestes que j'écris, c'est moi, c'est mon essence*<sup>1</sup>

L'essai ne peut être considéré comme un genre mineur, il est lié à la vie des hommes, à leurs tiraillements, à leurs déchirements, à ce que le questionnement peut avoir de général et de particulier, de principal et de secondaire. Il révèle espérance et illusions.

Placé comme Montaigne, (puisque c'est de lui que vient l'expression), s'«essaie» (s'exerce, s'anime). C'est donc, le monde qui l'environne qui va lui permettre cet exercice de rencontre avec la création littéraire, les idéologies et les utopies. Il s'agit de proposer au lecteur constamment interpellé (tours interrogatifs, apostrophes, exhortations) une large interrogation sur les rapports de l'individu avec la culture et l'actualité de son temps, sur la période que nous vivons. L'essai est d'abord le lieu de débat. Il est un genre protéiforme, fuyant, foncièrement personnel.

Comme le dit José Miguel Oviedo «l'essai parle à l'homme en général, à celui qui sait un peu et veut savoir plus. Et comme il lui parle avec un langage artistique, n'importe quelle personne moyennement cultivée ou informée peut en profiter. Dans ce sens l'essai est une forme dialoguante, une pensée qui veut être en communication ouverte, aussi bien avec le lecteur qu'avec le monde historique auquel il appartient ». Provocation à la recherche, en même temps qu'il est écriture de cette recherche, l'essai a pour modèle le dialogue socratique (Connais toi-même). Dès lors qu'il s'agit de parler de soi, le cas particulier de l'écrivain pose la question du rapport entretenu entre par l'essence de l'être et l'écriture de l'existence. Est-ce la nature profonde de

---

<sup>1</sup> Montaigne, *Les Essais*, Paris, Editions Hachette, coll. nouveaux classiques illustrés, p 29.

Avis placé au début de l'œuvre et écrit au moment de la première édition des *Essais* en 1850.

l'individu qui se révèle à travers l'écriture ? Est-ce, comme le dit Malraux, l'écrivain qui donne un sens à sa vie à travers l'écriture ?

Que contiennent nos essais ?

L'essai se définit par la négation, parce qu'il n'est pas. Est essai ce qui ne peut être classé dans le domaine de la poésie, de la fiction, narrative et dramatique. Il est un genre hybride et complexe qui occupe un espace incertain à l'entrecroisement de plusieurs discours comme R.L. Kauffman le dit dans la revue *Diogène* (n° 143, p 170). Nous pouvons le situer dans un espace "entre la philosophie et la littérature, l'art et la science, qui maintient les antinomies de l'imaginaire et de la raison, de la spontanéité et de la discipline dans un état de tension féconde". Il est à ce titre, une figure protéiforme, "la figure de l'Altérité".

L'essai regroupe, à la fois, le discours philosophique ou théorique ("La mer et la forêt"), l'autobiographie ("Glossaire ou pas ?), les mémoires ("L'air et la pierre"), les critiques littéraires ("Révolution française, révolutions américaines"). En fonction de la finalité argumentative de l'écrivain, les essais se positionneront sous différentes formes.

« La mer et la forêt » se propose de disserter sur une esthétique nouvelle dans la littérature antillaise. Alors que l'essai « Révolution française et révolutions américaines » nous convie à inscrire la littérature antillaise dans un nouvel espace littéraire. Placol y applique, ici, l'un des principes de la rhétorique classique de l'exorde : le *captatio benevolentiae*. C'est seulement dans « Glossaire ou pas ? » qu'il a une rupture de la neutralité habituelle pour une familiarisation (« *cher ami* ») que nous comprenons facilement, vu la destination première du document.

« La mer et la forêt » et « Révolution française et révolutions américaines » s'inscrivent dans un projet plus ambitieux : celui de définir notre littérature et la rattacher à son espace naturel. Tandis que « Glossaire ou pas ? » qui semble être une correspondance entre l'éditeur de *Une journée torride* et l'écrivain interroge sur la nécessité de « ces résumés factices qui taillent dans le vif d'une autre pratique du français ». C'est l'occasion pour

l'écrivain de s'insurger contre le manque de considération faite pour la langue des écrivains antillais et la nécessité de promouvoir une pratique caribéenne de la langue française. Il s'agit de refuser « une manière de trahison de la langue des Caraïbes dans l'un des aspects les plus féconds, précisément là où, foisonnante, elle survole effrontément le français académique ». Deux lignes dominantes s'imposent : la réflexion sur l'identité continentale et insulaire, et l'analyse des mécanismes de la création culturelle. A l'origine rédigé sous le titre «La création romanesque aux Antilles» pour un colloque portant sur la période de la période révolutionnaire (1789) aux Antilles, ce texte est repris dans le recueil *Une Journée torride* sous la nouvelle appellation «Révolution française, révolutions américaines». Principalement adressé aux congressistes, son champ d'intérêt s'élargit avec la publication de cet essai. Au-delà des spécialistes de la première rencontre, il s'adresse à tous les amoureux de la question littéraire.

L'essayiste dans sa stratégie argumentative vise un public-cible. S'il est indéniable que le pamphlet est adressé à Aimé Césaire et Senghor, il est plus largement adressé aux martiniquais intéressés par le discours de esthétique et politique des deux pères de la Négritude.

Dans le cas de «La mer et la forêt», ce sont les écrivains, les premiers concernés par cette définition d'une esthétique nouvelle. Dans le même temps, nous pouvons considérer que tous les amoureux de la littérature sont les destinataires de cette réflexion.

## II) FORMES

Quelles formes prennent les essais étudiés ?

La classification établie par Günther Klaus Just distingue six types d'essai (dans son article "Essay" in Deutsche Philologie in Aufriss, 1960, pp. 1897.1948) :

- l'essai conceptuel, "œuvre faite avec les faits de la pensée même", c'est-à-dire une œuvre de réflexion philosophique ou politique ;
- l'essai de critique culturelle ;
- l'essai de critique littéraire ;
- l'essai biographique, portant généralement sur un homme illustre ;
- l'essai consacré à une ville ou une région ;
- l'essai ironique ;

Si nous utilisons cette classification, nous pouvons dire que les essais placoliens sont d'abord des essais de critique culturelle et littéraire "La mer et la forêt", "Révolution française, révolutions américaines" et des essais biographiques ou de l'écrit sur soi-même qui donne un témoignage rédigé dans un langage recherché : "Glossaire ou pas", "L'air et la pierre".

Nous pouvons aussi ajouter que les essais peuvent être classés en groupe : les essais-diagnostic et les essais-débat.

L'essai-diagnostic est monologique. Il dresse un contrat : il propose un savoir et apporte des réponses, il s'inscrit dans une perspective didactique et très souvent il se veut acte de vulgarisation . C'est le cas de "Révolution française, révolutions américaines", "La mer et la forêt". Au contraire, l'essai-débat se veut d'abord polémique et développe une fonction critique. Dialectique, par excellence, il pose des questions, interpelle dans une heuristique. Il s'agit principalement de faire éclater "la vérité", d'établir une

controverse c'est ainsi que son ethos (disposition morale et incidence sur le public), le conduit à entraîner le lecteur sur le chemin du dialogue. C'est le cas de "Quand passent les Senghor ?" ou "Glossaire ou pas ?"

Comme le dit Aristote, trois fonctions y sont développées :

- le docere : la plaidoirie
- le delectare : la harangue
- le movere : l'éloge

Dans le cas de « Quand passent les Senghor... ? », nous pouvons discerner une progression narrative, psychologique et dramatique. La progression discursive s'organise en trois parties inspirées de l'art général de la rhétorique : l'exorde, la narration et la péroraison.

L'exorde est toujours la question à débattre :

- Senghor est-il le bienvenu à la Martinique ?
- Quel est l'avenir de la littérature antillaise ?
- Quand le discours antillais a-t-il accédé au statut de littérature ?
- Pourquoi la langue des Antilles doit-elle avoir une existence propre et ne doit pas être inféodée à la langue française, telle qu'elle s'exprime à Paris ?

La narration va consister en un certain nombre de rappels historiques, de retours en arrière qui resituent l'évolution historique et littéraire de la Caraïbe et des Amériques. L'auteur rappelle des faits, qui de son avis, peuvent permettre de comprendre la situation actuelle de nos pays.

La dernière partie de la démonstration, la péroraison conclue le discours en faisant les propositions de Placolyl sur la littérature des Amériques.

Les autres textes prennent des formes diverses deux réflexions : « La mer et la forêt » et « Révolution française, révolutions américaines » et une

lettre.

Nous ne saurions terminer sans attirer l'attention sur la différence existant entre un pamphlet comme « Quand passent les Senghor, Néocolonialisme ou Révolution ? », véritable prise de position d'une organisation politique (la présence de Philippe Pierre-Charles semble le confirmer amplement ) et les autres textes étudiés qui ont une préoccupation beaucoup plus littéraire.

Avec ces textes qui ne peuvent être rattachés ni à la fiction véritable et encore moins à la poésie, nous abordons avec Genette, la réussite de textes qui passent de l'ordre didactique à l'ordre esthétique. Il la définit comme « la capacité de tout texte dont la fonction originelle [...] n'était pas d'ordre esthétique, mais par exemple didactique ou polémique, à survivre à cette fonction ou à la submerger du fait du jugement individuel ou collectif qui fait passer au premier plan ses qualités esthétiques »<sup>1</sup>.

### III) LA RHETORIQUE : UN ART DE PERSUADER

Tout discours met en scène une stratégie, qui vise à convaincre un lectorat ou un auditoire et doit amener ces derniers à une nouvelle conception des choses. Tout est ordonné en fonction d'une finalité qui devient l'élément organisateur de l'essai.

L'essayiste se fixe des règles élémentaires : voir clair et faire voir clair en utilisant une pensée claire qui doit lui permettre de répondre aux questions essentielles, à ses interrogations persistantes. C'est à travers cette dynamique qu'il va tenter de déployer ses forces de persuasion et s'appliquer à mettre en œuvre une méthode argumentative. Tout discours se préoccupe de l'auditeur, du lecteur ou du destinataire. L'émetteur va se soucier d'établir le meilleur contact avec le récepteur du message. Dans la plupart des cas, le titre n'est pas seulement l'annonce d'un contenu, il contribue à poser un problème qui, replacé dans l'ensemble de la pensée, se révèle fondamental. Parfois, il

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil, p 28.

apporte implicitement un début de réponse. Chacun des titres est presque toujours accompagné d'un sous-titre.

L'essayiste développe aussi un art de persuader. Tous les essais de Placolý répondent à une nécessité polémique, une volonté de participer au développement de la réflexion, à faire avancer les idées et à répondre aux préoccupations de l'heure. Il faut analyser le contexte dans lequel ces essais ont été écrits. Toute la problématique, le ton et l'esprit polémique que nous rencontrons s'expliquent ainsi.

Tous les essais sont des prises de position dont la finalité est d'agir sur le récepteur : son regard porté sur le monde, son implication dans les débats en cours, ses doutes et ses certitudes. Le lecteur est régulièrement interpellé, il est fait appel à ses capacités à s'interroger, à introduire le doute fécond dans ses interrogations grâce à l'emploi de l'impératif, de l'apostrophe, de l'interrogation, des connecteurs tels or, donc, alors, mais, ..etc.

Placolý utilise la variation de ton. Avec habilité, l'auteur sait manier le sarcasme, l'ironie, les commentaires insidieux. Il a recours au martèlement des idées, dans une argumentation qu'il veut objective. Tantôt oratoire, tantôt argumentatif, tantôt lyrique, le ton varie selon l'humeur de l'essayiste. Pour faire entendre son message, il allie chiffres et exemples à des images signifiantes et à la puissance du verbe. Rien n'est gratuit, tout concourt à l'expression d'une idéologie.

Dans le même temps, les procédés stylistiques concourent au dessein de l'essayiste, celui de persuader. Comme le dit Marino Picon-Salas « le discours de l'essai est fondamentalement polyvalent, car d'un côté, il ne relève pas de la fiction (il parle de quelque chose qui existe, d'un problème social, culturel, politique) et de l'autre, il fait la part belle à la subjectivité et à une incontestable ( pour les essai les plus réussis) volonté de style. »

Le lexique tient une place incontournable dans. Placolý porte une attention aux mots, au poids et à la fonction des mots. Discours spéculaire, il veut mettre en avant leur actualité, leur validité pour le lecteur. A travers le désir

d'exprimer sa pensée, l'écrivain ira de l'utilisation de néologismes au mot rare. Dans « Glossaire ou pas », la démonstration va porter sur le glissement sémantique des mots issus de la langue française vers la langue créole.

L'essayiste utilise les figures et effets d'intensité qui sont très présents dans les essais de Placolý. Nous en relèverons quelques-unes et les effets d'intensité qu'elles produisent.

Les énumérations produisent un effet accumulatif et amplificateur qui intensifie la pensée de l'auteur, comme le montre l'exemple suivant.

La seule réalité dont l'écrivain n'ait rien à dire, c'est du néant, c'est-à-dire tout ce que les mains de l'homme ne peuvent ni toucher ni transformer. Ce sont les dieux, les superstitions, les souvenirs perdus, les velléités, les cascades de regrets, les rites, les cérémonies<sup>1</sup>

Nous observons le même effet d'amplification lorsque l'essayiste a recours à la gradation, pour, par exemple, dénoncer l'époque coloniale ou autre époque trouble. Ces gradations servent le projet de Placolý.

Il semblerait qu'aux époques sombres, le lecteur ferme les yeux, ou bien que l'on s'arrange pour qu'il n'ait pas accès aux œuvres, elles-mêmes le plus souvent frappées de censure, quand il ne s'agit pas de véritables autodafés publics par substitution.<sup>2</sup>

Les procédés stylistiques sont nombreux dans les essais et varient selon l'intention de l'auteur.

Vincent Placolý utilise régulièrement l'apostrophe. Les appellatifs apparaissent dans certains textes. Ils ne révèlent aucune agressivité, mais un

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, « La mer et la forêt », in *Une journée torride*, Paris, Editions La Brèche, p 125

<sup>2</sup> Vincent Placolý, « Révolution française, révolutions américaines », in *Une journée torride*, Paris, Editions La Brèche, p 128.

certain agacement accompagné d'une pointe d'ironie dans les propos, devant les questions posées par ses détracteurs.

Cher ami, peut-être un autre jour aurai-je l'occasion de resituer, dans cette folie, la langue de la littérature. Pour le moment, contentons-nous de poser la question de savoir si le langage des civilisations américaines, je pense en particulier aux plus démunies, a vraiment été intégré dans la conscience européenne<sup>1</sup>

Ces procédés prennent part à la démonstration et répondent à la question primordiale posée dans l'exorde.

Demande aux Antillais de t'expliquer le sens de certaines des expressions qui forment le fonds irréductible de notre culture : à la longue, ils finissent par se transformer en guides touristiques d'un monde étiqueté, étranger à eux-mêmes, peu fait pour figurer au tableau des civilisations modernes<sup>2</sup>

L'exclamation et l'interjection sont des artifices habituellement utilisés pour les besoins de la démonstration. Généralement, les exclamations nous dévoilent les émotions de l'auteur. Elles peuvent annoncer l'enthousiasme de l'auteur, dans la phrase : « Mais voici qu'un jour éclate l'orage de 1789 ! »

Nous pouvons, néanmoins, nous étonner sur l'utilisation des phrases exclamatives qui répondent plus à des effets stylistiques.

Qui sait, en fin de compte, de quoi se nourrit l'imagination des langues !<sup>3</sup>

Combien de balaous, de boquittes, de ti-nains et autres chôlôlô n'ont-ils pas hanté notre littérature !<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, « Glossaire ou pas ? », *Une journée torride*, Paris, Editions La Brèche, p 163.

<sup>2</sup> Vincent Placolý, op citée, p 162

<sup>3</sup> Vincent Placolý, op citée, p 161

<sup>4</sup> Vincent Placolý, op citée, p 161

Ces exclamations rappellent le principe de l'antiphrase, elles mettent en avant le contraire de ce que veut réellement dire Placolý quand il veut se montrer ironique.

Aux côtés de l'exclamation, nous retrouvons l'interrogation oratoire. La forme interrogative apparaît sous deux formes. La première fait partie de la démarche rhétorique, elle est l'exorde : « A quel poids devons nous peser l'avenir ? » ou elle participe au développement des idées : « Pourquoi ? ». Dans la seconde, elle peut être considérée comme une « fausse question » quand l'auteur vise l'adhésion de son interlocuteur à la réponse qu'il tient pour vraie.

Oublies-tu que le même préfixe se trouve dans le surnom de notre cher « Che » Guevara ?<sup>1</sup>

Pour terminer, il convient de s'interroger sur le statut de la citation dans l'œuvre discursive de Placolý. C'est Georges Desportes qui attire notre attention sur la part importante que tiennent les citations dans la composition des œuvres de réflexion de Placolý. Il insiste sur une utilisation quasi-excessive de la parole qui semble faire de l'ombre à une pensée originale.

je remarque que dans sa quête scrupuleuse de la vérité, il lui arrive de tester plusieurs auteurs, et les plus divers, pour s'assurer, en définitive, de la certitude d'un cheminement réflexif personnel. Ainsi, dans le seul avant-propos de son livre, il nous propose 20 citations d'auteurs, ce qui témoigne de son appétit de lectures et de sa grande culture, mais aussi d'un certain louvoisement indécis dans la démarche. Là dedans, j'ai relevé une kyrielle de noms d'auteurs, qui va de Faulkner à Brice Parain, en passant par Hugo, Nietzsche, Paz, Tolstoï, Montaigne, Lucrèce, Sartre, Voltaire, Borges, Césaire, Glissant, Le Clezio... et j'en passe.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, *Une journée torride*, Paris, Éditions La Brèche, p 161

<sup>2</sup> Georges Desportes, «Présence de Vincent Placolý», *Antilla* n° 467, Hebdomadaire caribéen d'informations, Fort-de-France, pp. 5-7

Mais nous pouvons avancer que l'utilisation de la citation chez Placolý relève d'une démarche mûrement réfléchie. La citation est d'abord exhibée, elle a un rôle esthétique. L'auteur aime à utiliser des auteurs pour illustrer ses propos.

« Toute langue est nécessairement d'emprunt, toute forme (et tout style) d'appropriation » nous dit Jean Starobinski, c'est ainsi que la citation est, généralement, garante d'une communauté de point de vue entre Placolý et les autres auteurs. Quand Placolý cite textuellement un auteur, cet emprunt donne à la pensée l'autorité d'une grande « signature », il s'agit de la fonction argumentative de la citation. A ce moment la citation est considérée comme appropriation de soi, elle est confirmation des propres réflexions de l'essayiste. Dans d'autres cas, Placolý, au lieu de citer un propos, le résume. Il s'agit d'une pratique, dont nous avons parlé, maintes fois. Nous pouvons alors noter des échanges entre les textes cités et le texte placolien.

La citation fortifie une pensée dans sa plénitude, elle se confirme dans les choix et les opportunités des emprunts. Des poètes romanciers qui ont révolutionné l'art d'écrire et qui ont eux-mêmes utilisé la polémique pour construire une société plus juste, plus fraternelle : Césaire, Victor Hugo ; des politiques ayant secoué le joug de l'immobilisme : Césaire, Hugo, Bolívar «el libertador» ; des linguistes comme Benvéniste ou Bentolila. En perpétuel questionnement sur la langue et la communication entre les individus, les textes cités sont appelés à enrichir le débat sur la condition humaine. La subjectivité du discours se construit autour de deux discours : celui du « Je » placolien et celui du « Il ». L'un et l'autre aident à la construction du sujet. Ainsi donc la citation a une valeur stratégique grâce à ses différents rôles : psychologique, rhétorique, esthétique et idéologique.

On ne peut réduire les essais et pamphlets de Placolý à un débat dialectique et idéologique : ils sont la prise de parole, d'un écrivain profondément engagé, témoin passionné des débats de son temps, jouant pleinement son rôle d'intellectuel. Le poète rêve et le politique propose. C'est ainsi qu'il aboutit à un certain nombre de constats et de propositions politiques

qui permettent de découvrir une pensée politique cohérente.

Le miroir, que tendent les essais de Placolý au lecteur, lui impose de regarder le monde pour se regarder soi-même ; il faut essayer de le juger [le monde] pour faire l'essai de soi-même. L'essayiste invite le lecteur à regarder dans le miroir qu'il lui tend. L'essai exige de l'émetteur comme du récepteur une attitude critique, où tout un chacun, analyse les arguments présentés, les accepte non pas par soumission béate mais par approbation réfléchie. La finalité n'est pas d'aboutir à une vérité assurée et immuable, mais bien de favoriser l'émergence d'une réflexion profonde.

Trois principes de la stratégie discursive de Placolý qui sont, plus largement, les traits de sa poétique. La première étant la citation, la pratique citationnelle. Placolý pratique la citation et les mentions contradictoires. Placolý s'inscrit dans le combat d'idées. La citation introduit une réflexion nouvelle, conduit la pensée vers d'autres horizons. Pourquoi tant de citations ? Tout simplement parce que Placolý utilise une technique éprouvée depuis Aristote : le délibératif, en recourant à l'induction et en utilisant l'exemple. La citation d'un autre auteur étant considérée comme l'exemple d'une vision partagée.

L'œuvre poétique [...] n'est possible qu'à travers une séparation du discours par lequel s'exprime l'œuvre d'art, de la totalité du langage. Mais cette séparation d'une part et ce caractère absolu d'autre part ne sont pas possibles si le discours n'a pas en lui-même son propre mouvement indépendant [...] Ainsi il se sépare de tout le reste, en obéissant à une régularité interne.<sup>1</sup>

A travers les essais, Placolý s'offre un espace de liberté où il épanouit à la fois son talent de conteur et de polémiqueur, il égratigne sans en avoir l'air, critique les systèmes et les idées en général.

---

<sup>1</sup> Schelling in Philosophie de l'Art cité par T. Todorov, Critique de la critique, Paris, Editions Le Seuil, 1984, p 25.

Enfin, l'essai agit comme une loupe grossissante, un regard didactique jeté sur les grandes isotopies de son œuvre de fiction. L'essai est une :

- œuvre protéiforme ;
- œuvre disparate, composé d'une multitude d'éléments circonstanciés
- œuvre inachevée, dans le sens où l'on a jamais fini avec le Divers, quand Victor Segalen parlait d'une "esthétique du Divers" dans Essai sur l'exotisme. Au sens de l'inépuisable de la pensée contre la force d'entropie de l'univers.

Nous comprenons mieux l'importance de l'écriture essayistique dans l'œuvre de Placoly. A travers cette écriture-protéiforme, l'écrivain fait l'expérience de dévoilement de sa propre nature. Il interpelle l'histoire, questionne la langue, échange avec l'altérité.

Le cahier littéraire de Vincent Placoly débute avec deux textes de lecture obligés : La vie disparate et l'essence d'André Allier et La vie et le mort de Marcel Combarin.

Ses premières œuvres sont d'emblée « plongées dans la vérité de l'Être » car sa première préoccupation est de faire œuvre originale, à l'aide de boutures l'échelle intellectuelle et d'un bouillir les structures.

La vie disparate et l'essence d'André Allier se lit comme une expérience nouvelle, où l'on retrouve, à la fois, l'influence du théâtre grec et celle du dramaturge brésilien Augusto Boal.

La vie et le mort de Marcel Combarin méconnaît les règles conventionnelles de la distinction des genres et des styles.

Comment donc organiser la structure des textes pour en offrir une signification d'ensemble ?

Comment lire la connotation derrière la dénotation ?

Comment partir du premier degré pour créer le symbolique des textes ?

## D) UN ENSEMBLE CONTRASTE

### I) UNE STRATEGIE D'ENSEMBLE

#### 1 .COHERENCE ET COHESION

Réputée difficile, l'œuvre de Placoly se signale par sa grande diversité. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que Vincent Placoly a pratiqué tous les genres littéraires, à l'exception du genre poétique à proprement parler.

Œuvre abondante et multiple avec un large éventail des thèmes d'inspiration peut-elle être appréhendée comme cohérente ?

La carrière littéraire de Vincent Placoly débute avec deux textes de facture différente : La vie douloureuse et tragique d'André Alikér et La vie et la mort de Marcel Gonstran.

Ses premières œuvres sont d'emblée « plongées dans la vérité de l'être » car sa première préoccupation est de faire œuvre originale. Il tente de bousculer l'écriture traditionnelle et d'en bousculer les structures.

La vie douloureuse et tragique d'André Alikér se lit comme une expérience nouvelle, où l'on retrouve, à la fois, l'influence du théâtre grec et celle du dramaturge brésilien Augusto Boal.

La vie et la mort de Marcel Gonstran méconnaît les règles conventionnelles de la distinction des genres et des styles.

Comment donc dégager la structure des textes pour en sortir une signification d'ensemble ?

Comment lire la connotation derrière la dénotation ?

Comment partir du premier degré pour saisir la symbolique des textes ?

Comment retrouver les symboles, pour retrouver la coexistence des sens ?

Le thème fait appel à des éléments ou à des catégories abstraites qui font partie de l'œuvre et qui sont spécifiques à l'œuvre. Comme dit Jean-Pierre Richard, le thème littéraire « dévoile un mode d'être de la conscience, par et dans la sensation ». Il doit être étudié « comme l'émergence du sens, non comme un élément objectif, indépendant de la subjectivité créatrice ». Le thème est une signification, elle se concrétise en données expressives, en formes caractéristiques. Ces formes peuvent être plastiques (images et descriptions...) musicales (itérations phonétiques, répétitions...) ou figuratives (personnages, symboles...). C'est l'association de ces thèmes qui forme la structure thématique.

Les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qu'y s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession.<sup>1</sup>

Faire l'étude thématique de l'œuvre revient à repérer les thèmes dominants, à analyser les relations qui se tissent entre eux et à apprécier les particularités de leur traitement. L'examen de l'association de ces thèmes, la manière dont ils influent sur l'histoire et le destin des personnages nous conduisent à nous interroger sur la logique construite par les différents textes littéraires.

Le thème n'est que la coloration affective de toute relation humaine, au niveau où elle met en jeu les relations fondamentales de l'existence, c'est-à-dire la façon particulière dont chaque homme vit son rapport au monde, aux autres et à Dieu [...] Son affirmation et son développement constituent à la fois le support et l'armature de toute œuvre littéraire ou, si l'on veut son architectonique.

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p 16.

La critique des significations littéraires devient naturellement une critique des relations vécues, telles que tout écrit les manifeste implicitement ou explicitement dans son contenu et sa forme.<sup>1</sup>

Il s'agit, dans le même temps, de mettre en relation des images qui sont présentes dans les œuvres, en sont le prolongement ou les avatars, c'est reconnaître la force génésiaque de ces figures, qui s'exprime en de multiples variations et de métaphores. L'image est une présence poétique jaillissante qui dépasse la réalité sensible. Elle devient un mode de connaissance et de communication entre les hommes.

Ecrire c'est choisir des thèmes culturellement, idéologiquement connotés, les travailler, les représenter à travers la hiérarchisation d'une structure thématique. . La plupart des recherches sont d'ordre sociologique, historique et marxiste et oublient trop souvent la matière imageante des auteurs, comme le disent Gaston Bachelard et Gilbert Durand.

(...) au-delà du message, il y a le rêve, et sous le rêve un inconscient à la recherche de sa matière afin de pouvoir dire et émerveiller. Avant, et il est sans doute plus juste d'écrire, afin de toucher la sensibilité du lecteur, la parole de l'écrivain a dû se moduler selon les différents rythmes de ses rêves intérieurs lesquels révèlent sa vision du monde la plus authentique. Et c'est la coïncidence entre ses rêves matérielles et la parole imageante qui affirme la valeur de l'homme<sup>2</sup>.

Nous tenterons de vérifier s'il existe un lien entre le discours littéraire et les conditions générales, socio-culturelles, de son environnement et de son élaboration, comme le déclare Auerbach, le critique allemand. La tâche est

---

<sup>1</sup> Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique : critique et objectivité*, Mercure de France, 1970.

<sup>2</sup> Monique. L. Charrier, *L'eau et le feu dans L'aventure ambiguë de Cheik Hamidou Kane*, Les Classiques Africains

donc de décrypter les signes d'un univers mental, le passage d'éléments thématiques à la synthèse du sens global, à travers l'œuvre littéraire de Placolý.

Tous les textes semblent refléter le même univers de choix, la même interrogation sur l'angoisse, l'engagement, la solitude, la responsabilité, la liberté. Ces thèmes nous interpellent car l'auteur les a développés de manière à immobiliser notre regard, à le fixer sur chacun d'eux. Grâce à leur organisation, la thématique régit et structure, par la variation qu'elle impose, les rapports entre les rapports de l'activité des personnages, l'espace et le temps. La perte des repères de l'espace et du temps, la déstabilisation de l'univers quotidien, l'image de la dérive des personnages qui pourrait être associée à celle du labyrinthe rappellent – toutes proportions gardées – certains textes de J.L. Borgès.

L'unité supposée de l'œuvre résulte d'une unité de motifs et de thèmes, d'une unité sémantique et symbolique. L'œuvre va être un témoignage sur l'homme et sur son univers, une image particulière du monde, une interrogation en même temps qu'une multitude de réponses possibles. Quels motifs et quels thèmes déterminent essentiellement la structure signifiante de l'œuvre ?

[Toute œuvre doit, si elle] veut vraiment être convaincant, s'imposer à la conscience du lecteur comme un ordre, un monde organisé et compréhensible, dont les parties s'imbriquent en un système harmonieux, un tout, qui les met en relation et les dépasse<sup>1</sup>.

Le niveau d'analyse proposé est celui des pratiques discursives : régularités au niveau d'une textualité (thèmes, topoi) comme au niveau d'une intertextualité et d'une pragmatique. Sachant que notre lecture – comme toute lecture –, ne peut-être que partielle, nous nous sommes attachés à mettre en relief certaines données qui permettent d'éclairer la problématique symboliste de l'œuvre.

---

<sup>1</sup> Mario Vargas Llosa, « La misère des prophètes », Barcelone, Caracas, Mexico, Seix Barral Editores, (Traduction française) 1990

La fiction est mise à contribution d'une quête de l'identité, d'une mémoire, d'un désir, qui aboutit à une vision de l'homme, du monde et de l'Histoire. Elle propose des symboles qui présupposent une unité de la perception, c'est-à-dire concrétisant une signification.

Qu'est-ce qui incite l'écrivain à créer une fiction et le lecteur à entrer à sa suite dans le jeu d'une écriture, si ce n'est ce besoin lancinant, en puissance dans chaque individu, de réaliser par l'exploration de l'imaginaire les désirs profonds qui le poussent à l'accomplissement de sa personnalité, c'est-à-dire de son être ? Aussi Roland Barthes nous invite-t-il à distinguer dans les récits la fonctionnalité du faire de celle de l'être<sup>1</sup> ; la première devant s'apprécier dans le déroulement du syntagme narratif, donc en s'appuyant sur les verbes d'action et le jeu métonymique générateurs des péripéties ; la seconde devant se déduire de la combinatoire actantielle par une attribution métaphorique qui dépasse le cadre de l'histoire, afin de satisfaire aux exigences de ce que Gilbert Durand définit par ailleurs comme étant les structures anthropologiques de l'imaginaire<sup>2</sup>.

La première cohérence se situe au niveau des titres. En dehors du strict sens étymologique, l'opposition vie et mort nous conduit à dépasser la lecture de l'histoire d'une vie et son aboutissement. Ces mots nous renvoient à une douleur et à la tragédie qui en découlent.

Ce n'est pas seulement une relation de faits particuliers concernant deux individus : André Alier et Marcel Gonstran. Ces histoires d'une vie, ces histoires individuelles s'inscrivent comme exemplaires, comme pouvant être des référents dans l'histoire des Martiniquais. Cette remontée dans le temps se fait par le biais de la mémoire. Nous assistons à une anamnèse, à un retour de la conscience sur elle-même.

Dans le cas de Marcel Gonstran, c'est d'un retour au pays natal qu'il s'agit, c'est-à-dire le pays où je suis né, où j'ai vu la vie, avant d'y connaître la

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», in *Communications* 8, Revue trimestrielle de théorie et d'analyse littéraires, Paris, Editions du Seuil, Points, p 9

<sup>2</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

mort. C'est le moment d'engager une sérieuse réflexion sur soi, sur le pays et sur les autres. Car avant de mourir, il a connu le village (pagus en latin) et les alentours de son village. Il a aussi vu ce qui est en face, la contrée (contra en latin), ce qui est ailleurs.

Marcel Gonstran découvre le vide de son nom et il s'engage dans une quête de soi. La dépossession du nom est une dépossession de la vie. En conséquence, l'histoire de Marcel devient l'histoire d'un «non-être».

Les romans, les nouvelles, les textes dramatiques et les essais sont les aspects variés d'une même tentative. L'œuvre n'est pas aussi inorganisée que certains veulent bien croire, elle n'est pas dispersion.

L'œuvre se construit sur la base d'un double triptyque :

- elle est constatation, par l'effort de regard lucide que tente de jeter l'écrivain sur la situation des Antilles ;
- elle est contestation par la présence active que nous découvrons dans l'œuvre ;
- elle est action car l'ambition de l'écrivain est de devenir le propre acteur de son (H)histoire.

Nous y découvrons un narrateur qui fait la relation d'une expérience passée qui devient le récit d'une névrose, qui nous rapporte un réel, à la fois métaphorique et tangible. Le «je» exprime l'héroïsme et le dramatique, il est celui de l'action, celui de celui qui veut s'inscrire dans l'Histoire, devenir l'acteur de sa propre histoire. L'expression peut être lyrique et porteuse de visions et d'hallucinations. C'est en ce sens qu'elle est évocation, catabase (descente) et anabase (remontée).

Elle se fait l'écho d'une aspiration à un monde meilleur, à la liberté.

Nous notons une forte cohérence de l'œuvre car elle est l'expression :

- d'un traumatisme lié au système historico-social. Les thèmes de la solitude,

de l'aliénation, du labyrinthe et de la décadence en sont l'expression ;

- d'une volonté de reconquête de la mémoire, même dans le désespoir et la douleur
- l'affirmation du droit des peuples antillais, à l'existence historique, à l'existence intellectuelle et créatrice.

Il n'est pas aussi difficile de dégager l'unité profonde, la cohésion des unités constitutives de cette œuvre qui n'est pas seulement une polygraphie diachronique. A se donner la peine, nous pouvons retrouver des structures d'ensemble, à des textes qui apparaissent, de prime abord, sans véritable relation entre eux.

Comme il s'agit d'une réflexion théorique qui va accompagner l'écriture des romans et nouvelles, l'émergence d'un style poétique, c'est à dire le choix d'un mode technique d'écriture qui reflète une nouvelle conception romanesque.

Et d'ailleurs, devant le temps de penser et d'écrire, il faut qu'il se libère ce profond, en toute liberté, sans crainte de légitimer les situations prévues des régimes sociaux.<sup>1</sup>

La première volonté de l'écrivain est de transgresser le code de la langue comme Césaire, « un homme armé de pouvoir poétique, bouleversant la vie sociale de son pays par un seul mot prononcé<sup>2</sup>. Il se met à l'école de Rimbaud, « J'écris des versets des nuits, Je note l'insaisissable, Je fixe des vertiges. »<sup>3</sup> Cette volonté de subversion de la prose que l'on retrouve dans toute l'œuvre de l'écrivain qui veut « briser les mots jusqu'à ce que le plus simple dénomination forme et formule soit qui de parler soit fautive<sup>4</sup>. Le

<sup>1</sup> Victor Placé, *Essai sur la poésie antillaise*, (Ouvrage d'initiation des adultes, Institut de France, 1970)

<sup>2</sup> Victor Placé, *Essai sur la poésie antillaise*, Paris, Éditions Le Livre, p.21.

<sup>3</sup> René Maritain - *Le style de l'écrivain*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1970.

<sup>4</sup> André Breton, « Définition de la poésie », *Œuvres II, Une poésie en quête de la poésie*, Paris, Éditions Robert Laffont, sous la direction de André Breton, 1964.

<sup>5</sup> Victor Placé, *Le style antillais de Martinique*, Paris, Éditions Denoel-Les Éditions, p.179.

## 2. POUR UNE ECRITURE AUTONOME

Lorsqu'il commence à écrire, la question du style se pose à Placolý et il la résout de façon originale et sans précédent dans l'histoire littéraire antillaise.

Quand j'ai commencé, c'était un peu le désert. En 1971, il n'y avait rien. Ce n'est qu'après que l'on a recommencé à écrire, Glissant n'écrivait plus, Césaire faisait du théâtre. Du point de vue romanesque, il y avait donc une espèce de vide, une impasse. Il fallait donc créer une langue romanesque nouvelle... c'est ce que j'ai essayé de faire dans mes premiers écrits<sup>1</sup>.

Commence alors une réflexion théorique qui va accompagner l'écriture des romans et favoriser l'émergence d'une pratique, c'est à dire le choix d'un ordre technique d'où naîtra une nouvelle conception romanesque.

Si d'aucuns trouvent le temps de penser et d'écrire, il faut qu'ils le fassent en profondeur, en toute liberté, sans craindre de larguer les amarres pourries des régimes anciens. »<sup>2</sup>

La première volonté de l'écrivain est de transgresser le code de la langue comme Césaire, «cet homme armé de pouvoir poétique, bouleversant la vie sociale de son pays par un seul mot prononcé»<sup>3</sup>. Il se met à l'école de Rimbaud. « J'écrivais des silences, des nuits. Je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. »<sup>4</sup> Cette volonté de subversion de la prose que l'on retrouve dans toute l'œuvre de l'écrivain qui veut «forcer les mots jusqu'à ce que la plus simple dénomination tonne et foudroie celui qui de parler eut l'audace».<sup>5</sup> Le

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, Interview, *France-Antilles*, Quotidien d'informations des Antilles, Fort-de-France, 19/10/91.

<sup>2</sup> Vincent Placolý, *Frères Volcans*, Paris, Editions La Brèche, p 27.

<sup>3</sup> René Ménénil - *Légitime défense*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1979

<sup>4</sup> Arthur Rimbaud, «Alchimie du verbe», Délires II, *Une saison en enfer* in Œuvres complètes, Paris, Editions Suzanne Bernard, revue par André Gayaux, 1981.

<sup>5</sup> Vincent Placolý, *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, Paris, Editions Denoël Lettres Nouvelles, p 139

refus des modèles littéraires imposés devient l'une des premières revendications de son écriture.

L'Europe a imaginé bien des descentes aux enfers. Voilà bien des fictions étrangères à notre génie ! Mais je me suis demandé si notre civilisation ne se devait pas retrouver en ce moment, et à propos des circonstances qui ont vu l'abolition de l'esclavage, la conjonction nécessaire entre le poète voyant et le héros fondateur de nations, avec la semence desquelles il bâtit le monde<sup>1</sup>.

Cette volonté subversive se retrouve dans la vision de l'Histoire et dans la critique faite à l'histoire tronquée, aux mensonges des documents officiels.

Si les esclaves n'ont rien laissé d'écrit (souligné par nous) comment retrouver le chemin de leur civilisation sinon en écoutant, pour le décrypter, le code de tout ce qui peut rester d'immortel en nous, d'inaltérable, le legs de tous ces corps qui découvriraient, du fond de leur caverne, l'idée de leur liberté ?

L'artiste de race noire ne peut pas détourner le problème. Et Les chiens se taisaient de Césaire est allé le plus loin dans le sens de la vérité ; parce que l'auteur y saisit le nègre vivement, dans sa rébellion. (F.V, 124)

Cette rupture donne naissance à une esthétique nouvelle. Il ne s'agit plus seulement d'exprimer ses émotions, mais de les traduire, de taire sa propre voix, pour capter les leurs. L'imagination créatrice va pénétrer le monde. « Emplissons nos œuvres d'ombres pour qu'en jaillisse la lumière »<sup>2</sup>, dit Placolý.

Lorsque l'enfant dort, souvent il se met à parler, plus distinctement que le jour, où les mots butent contre le mystère de ses sensations. Du merveilleux alors circule en

<sup>1</sup> Placolý Vincent, *Frères Volcans*, Paris, Editions La Brèche, p 11

<sup>2</sup> Vincent Placolý, «La mer et la forêt », *Une journée* torride, Paris, Editions La Brèche, p 125

son cerveau fécond. Du sable, du désert, de blanches rafales, sont l'écran sur lequel s'écrivent les préoccupations de demain<sup>1</sup>.

Non seulement l'écrivain met en scène un processus créatif, en faisant du lecteur un témoin privilégié de sa tentative subversive, mais aussi il affirme une écriture.

Il faudrait que les romanciers, qui sont d'abord des conteurs, s'habituent à présenter au lecteur, en même temps que le livre fini, le journal du roman. Avec quelle argile ils ont façonné leurs personnages, quels rêves ont nourri leurs passions, quelles vérités illustrent les incidents (F.V, 95-96).

L'écrivain se lance dans un «emploi-pirate» de la langue, en vue de la dynamiser, de la rendre «génératrice d'un mouvement dynamique de l'épanouissement culturel». Nous pouvons considérer, avec Carlos Fuentes, que le roman contemporain est à la fois mythe, langage et structure, et qu'il s'agit, généralement, pour les écrivains, de chercher un nouveau langage, un langage authentique qui permette l'élaboration critique de tout ce qui n'a pas été dit dans l'histoire des Amériques, de révéler les silences et les mensonges. Un langage nouveau capable de dire ce que l'Histoire a tué et qui libère les espaces du réel.

Le temps n'est pas loin où la colonie verra se tisser devant elle les mailles d'un langage nouveau, né, couvé et surgi des souffrances de l'esclavage. (F.V, 24).

Mais ce questionnement sur la langue ne l'entraîne pas dans une quelconque démagogie, un obscurantisme sans rémission. Sa seule préoccupation reste d'exprimer la réalité d'un peuple par le truchement de l'écriture.

C'est pourquoi l'écriture de *«Frères Volcans»* est à l'opposé même de celle des ouvrages précédents : l'écriture poétique

---

<sup>1</sup> Vincent Placol, *Frères Volcans*, Paris, Editions La Brèche, p30

était de mise lorsqu'il s'agissait de dire la complexité d'un peuple, saisie à travers une langue avec laquelle ce peuple n'avait qu'un compagnonnage difficile et imprécis : le maître, lui, utilise sa propre langue avec laquelle il coïncide exactement et qui postule la précision absolue. Ce qui veut dire aussi que Placolý, homme de culture refusant de sacrifier l'universel au particulier, en prêtant sa culture et sa propre maîtrise du français au personnage qu'il crée, met à distance (je ne dis pas exorcise) sans l'exclure, cette part occidentale de son être culturel qui l'habite et le vivifie, sans pour autant qu'elle l'exclue (sans qu'elle l'aliène) de cette autre part de lui-même qui, en rapport constant avec la première, fait de lui ce qu'il est<sup>1</sup>.

Il s'agit non pas de délaisser le réel, d'en faire abstraction mais de nous donner à observer un réel particulier, de refléter, de donner une expression à un phénomène existant. Non seulement il s'agit de solliciter l'imagination, mais de dire une réalité contradictoire et riche de particularités.

Placolý nous livre une écriture qui s'engage, qui pratique le mélange des genres et l'éclatement du récit, qui joue constamment sur les procédés rythmiques : répétitions, ruptures, accélérations et décélérations, qui brise l'agencement traditionnel de la narration antillaise dans la recherche de formes nouvelles. L'écrivain essaie de répondre aux questions suivantes : Comment parler de la société antillaise ? Comment rendre sa complexité, son ambiguïté, sa violence, sa générosité ?

Ecrire et lire pour un écrivain, c'est guère distinct... Ces deux activités exigent que l'on soit attentif aux endroits où l'imagination se saborde, verrouille ses propres portes et pollue sa vision. Lire et écrire, cela veut dire être conscient des notions de risque et de sécurité propres à un écrivain, de

---

<sup>1</sup> Roland Suvélor, « Vincent Placolý (1946-1992) ou le parcours inachevé », *Les cahiers du patrimoine* n° 11-12, Revue culturelle du Conseil Régional, Fort-de-France, janvier-juin 1991.

son ascension sereine au sens et à une capacité de réponse ou de son combat fiévreux pour y parvenir<sup>1</sup>.

## 2. PROJET LITTÉRAIRE ET PROJET POLITIQUE

Quelle est la vocation et l'essence même de la littérature ?

La littérature a une dimension fondamentalement fictionnelle, c'est à dire une activité créatrice largement redevable de l'imaginaire, de l'invention, ce qui ne signifie nullement qu'elle renonce à accéder à une vérité. La vérité a pouvoir de dévoilement, de révélation de la fiction. Ce sont les circonstances sociales ont amené les créateurs, en particulier les écrivains, à faire de la littérature, un élément de contestation<sup>2</sup>, de conjuration, de dénonciation des insoutenables conditions de vie.

Les écrivains des Antilles et des Amériques vivent dans un univers conflictuel, où les sociétés sont traversées par des contradictions de race et de classe, une opposition entre culture écrite et culture orale, une volonté de s'inscrire dans l'Universel tout en revendiquant une singularité et des spécificités. L'archipel caraïbe, lieu de l'atomisme géographique, cette «polynésie» antillaise (Césaire), après cinq siècles de colonisation, se conjugue sous le signe de la diversité raciale, culturelle et politique. Chaque puissance coloniale qui s'est disputé le Nouveau Monde : l'Espagne, la France, le Portugal, l'Angleterre, les Pays-Bas a marqué de son empreinte (langue, coutumes) les populations composites qui habitent ces pays aujourd'hui. Les îles qui sont divisés par les rivalités coloniales sont le signe d'une «balkanisation» linguistique et politique. La langue coloniale s'oppose à la langue vernaculaire : le créole. Aujourd'hui, il s'agit de réussir le bilinguisme, là où les langues sont en situation de diglossie. Nous assistons à une «fragmentation» des choix politiques : département français d'Outre-mer, un Etat socialiste à Cuba, des Etats associés comme Puerto-Rico vivent dans la

---

<sup>1</sup> Toni Morrison, *Playing in the dark*, (Conférences données à l'Université Harvard), Paris, Editions Christian Bourgeois, F, 13, XI

<sup>2</sup> Flaubert parlait, pour ce genre de littérature, de «conjuration» ou de «compensation».

même sphère que des Etats indépendants ayant fait le choix d'un développement économique et politique à l'image de leurs anciennes colonies.

La littérature ne peut être qu'à l'image de cette diversité. Pour l'écrivain, il s'agit de refléter cet atomisme physique et culturel, la diversité linguistique et l'affrontement des langues, les aspirations politiques diverses. C'est Balzac qui disait que «la mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer»<sup>1</sup>.

Comment se libérer de son passé ? Si ce n'est en interrogeant l'histoire du peuplement de nos pays : la Traite et l'Esclavage, en racontant l'holocauste d'un peuple, les horreurs du travail servile, l'arrachement à l'Afrique Noire. Comment dresser objectivement les souffrances des peuples : colonisateurs, autochtones et esclaves ? Si ce n'est en s'intéressant aux paramètres essentiels de l'identité et surtout aux conséquences ethniques (métissage), économiques (naissance d'une plantocratie qui possède la quasi-totalité des terres), sociales (racisme et apartheid dans la société) et psychologiques (honte de sa race et négativisme vis-à-vis des nègres). Comment se libérer du mensonge et de l'aliénation ?

L'art donne vie à ce que l'Histoire a assassiné. L'art donne une voix à ce que l'Histoire a nié, passé sous silence ou persécuté. L'art soustrait la vérité aux mensonges de l'Histoire<sup>2</sup>

Comment la littérature peut-elle organiser le chaos des choses en paysage ? Comment peut-elle synthétiser une base réelle, sociale, historique et culturelle sinon, en partant de la réalité sociale ? En promenant comme Stendhal un miroir le long de la grand route de notre histoire ou se donnant pour but, comme Balzac dans *La Comédie humaine* de dresser «un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes». Il doit donner à la fiction des apparences de la réalité.

---

<sup>1</sup> Honoré de Balzac, «Le chef d'œuvre inconnu » cité par *Le Monde - Dossiers et documents littéraires* n°2, Supplément littéraire mensuel, Paris, novembre 1993, p 1

<sup>2</sup> Carlos Fuentes, *Cervantes o la critica de la lectura*, Barcelone, Editions Aragon, 1976

La littérature va se caractériser par une attention portée au réalisme des sentiments, des passions, des caractères ; aux structures et au fonctionnement de la société et plus timidement au corps et à ses pulsions. Le roman se transforme en une exploration de la société, le romancier devient un ethnographe, un révélateur des milieux humains et politiques.

Tout récit qui raconte - ce qui se passe- (ou ce qui s'est passé) institue du réel, dans la mesure où il se donne pour la représentation d'une réalité passée. Il tire son autorité de se présenter comme le témoin de ce qui est ou de ce qui a été<sup>1</sup>

Comme Philippe Hamon l'a montré le personnage va recevoir trois fonctions :

- il est le héros d'une aventure, l'agent d'une série d'aventures telles qu'elles sont visibles dans la vie réelle et quotidienne,
- il assure un exposé didactique sur le monde,
- il assure la continuité entre la narration des événements et des actes et la description des êtres et des choses.

Dès lors, le récit va se calquer sur un modèle biographique, il va devenir le récit d'une vie. Les romans de Zobel, *La rue Cases-Nègres* et *Diab'la*, en sont les exemples les plus probants.

L'inscription dans le temps est une condition essentielle pour le personnage et son destin puissent être authentifiés. Dans cette perspective, le récit privilégie la temporalité historique. Pour Mikhaïl Bakhtine, il doit «associer l'intrigue personnelle avec l'intrigue politique et financière, le secret d'Etat avec le secret d'alcôve, la série historique avec la série des mœurs et la biographie». De fait le temps devient inséparable de l'espace, d'où la notion qu'il met en avant : le concept de chronotope.

---

<sup>1</sup> Michel de Certeau, *Histoire et Psychanalyse entre Science et Fiction*, Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1987, p 70

Ecrire un roman ou toute œuvre littéraire, ce n'est pas seulement promener un miroir au bord du chemin, et rendre compte de tout ce qui s'y reflète, comme l'affirme Stendhal. Car si l'on peut espérer que le reflet, dans sa transmission mécanique, peut être sans défaut, le regard qui saisit les images reste subjectif, donc susceptible de variations. L'œuvre est menacée et enrichie par les fantasmes, les symboles et les mythes.

... la littérature n'est pas une description fidèle de la réalité. C'est seulement la mauvaise littérature qui fait cela. Je crois que la véritable littérature produit une transformation totale de la réalité et c'est le moyen d'exprimer un certain rejet ou une critique du réel. Je dois dire qu'on écrit parce qu'on ne tolère pas la vie qu'on a, la réalité telle qu'elle est, alors on la réforme, on la transfigure, on la change en quelque chose de différent.<sup>1</sup>

Toute œuvre littéraire qui privilégie les actions, les lieux et les choses sous prétexte de copier la réalité les installe dans un univers exemplaire, les lieux se présentent comme des topoï et l'écriture va agencer le templum. Grâce à l'écriture les personnages et les actions deviennent des emblèmes. Mais la littérature qui doit choisir et élaguer ne peut empêcher que son héros soit perçu comme exemplaire.

Quel est le rôle de l'écrivain ? Enregistrer fidèlement les apparences et «photographier» le réel ou au contraire le désintégrer pour mieux le reconstruire comme le souhaitait Breton dans le *Second Manifeste du Surréalisme* (1930) ? Doit-il découvrir une nouvelle façon d'appréhender le monde, fondée sur la volonté d'établir des liens entre les choses et les êtres les plus dissemblables ?

L'écriture se conçoit en une double réalité : la réalité et le rêve. Une réalité antillaise précise : pays de plaines et de mornes, d'eau et de terre, de volcans, de tempêtes et de séismes, pays de plantations et pays de la hiérarchisation sociale et raciale, c'est à dire une île au relief tourmenté et aux paysages telluriques. Un pays rêvé en pays d'avant, celui d'avant le rapt, le

---

<sup>1</sup> Vargas Llosa Mario, "Vargas Llosa parle de son livre", Revue *América*, CRICCAL n° 14, p 208.

transport des nègres de l'Afrique vers les îles Caraïbes. Un pays rêvé en pays de demain, celui de la justice sociale et de l'émancipation.

Très souvent, ils décident de ne pas se contenter de satisfaire l'imaginaire, mais de contribuer à la transformation de cet univers. Ainsi se pose et s'impose l'une des préoccupations essentielles des écrivains des Antilles et des Amériques. Comment concilier la composition romanesque et la représentation du réel sans faire du roman, une simple copie du réel ?

Selon Hegel la création est un réseau de correspondances qui transforme les données réelles en productions fictives. La création romanesque est un lien de déploiement de l'imaginaire. Elle offre un espace de construction aux facultés de l'imagination et donne un support aux créations oniriques. La fiction est animée par le souci d'entraîner l'imaginaire. Faire œuvre de romancier est donc faire preuve de créativité. Comme dit Carlos Fuentes, l'écrivain est un «Colomb qui parie sur la réalité de son imagination et un Quichotte qui croie ce qu'il imagine».

Où suis-je ? Quel est donc ce lieu que j'habite ? Ces questions sont l'amorce d'un conflit entre le rêve et le réel, entre l'imagination et ce que l'on voit réellement. D'ailleurs Glissant n'a-t-il pas intitulé un de ses écrits : « Pays rêvé, pays réel » ? Le conflit entre rêve et réel se résout dans l'invention d'un paysage et d'un langage quand le paysage vient se perdre dans les pages du texte<sup>1</sup>. Imaginer le monde, comme le pense Sartre, c'est établir une relation avec lui, c'est porter le monde en soi. Mais à côté de cette conjonction peut exister une disjonction. La conscience percevante posant le monde, le réel comme étant alors que la conscience imaginante pose le réel comme n'étant pas là.

Les paysages particuliers : mornes, volcans, feu, île vont alors se structurer selon des thèmes : l'île, l'Histoire, l'exil, le voyage, à travers une dynamique du texte.

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos la démonstration de J.P Richard «Pages Paysages» dans *Microlectures*, Paris, Editions du Seuil, 1979.

Ce qui donne à un roman son originalité - sa différence avec le réel- c'est l'élément ajouté, addition ou soustraction que l'imagination et l'art du créateur mènent à bien dans l'expérience objective et historique [...] en la transmuant en fiction [...], combinaison complexe de facteurs qui influent aussi bien sur la forme que sur l'anecdote et les personnages d'une histoire pour le doter d'autonomie<sup>1</sup>

L'artiste n'a pas pour mission de justifier l'univers ; il le recrée, le métamorphose, le transfigure. L'œuvre est généralement l'expression ou le dépassement d'une angoisse née de la situation conflictuelle que connaît l'artiste dans la société. Il décrit une société où la souffrance doit susciter la compassion et la révolte, en peignant le désespoir du monde. C'est Oscar Wilde qui résume le mieux ce rapport entre la nature et l'art, quand il dit – et ce n'est pas un réel paradoxe – que c'est «la nature qui imite l'art ou que tout au moins, l'art oblige à regarder la nature différemment, avec un œil neuf».

c'est ce qui se tapit au cœur des ténèbres, c'est-à-dire ce morceau de vérité pure, qui transcende nos conditions, l'image de notre propre mort et de notre transfiguration, au moyen de la fiction. [...] Le but de la fiction est d'être un instrument mental capable de vous faire partager une expérience sensible de haute intensité, dans laquelle vos croyances les plus fondées sur la nature de la réalité s'effondrent, au profit du puits des ténèbres dans lequel le romancier balade sa torche. Toute fiction doit selon moi vous faire traverser la membrane du réel, jusqu'à vous faire partager des états limites, où la vie et la mort, le haut et le bas, le bien et le mal, le rêve et la réalité coexistent et se confondent...<sup>1</sup>

La question posée est celle de la relation entre la perception et de la représentation .La première révolution commence, quand l'écrivain décide

---

<sup>1 2</sup> Mario Vargas Llosa, *La vérité par le mensonge*, Paris, Editions Gallimard, 1900, p 18

d'utiliser l'arme de la langue et entreprend de dynamiter le langage du maître. Sous le masque de la similarité, ils décident de se livrer à un travail de déconstruction de la langue, en la marronnant de l'intérieur et en versant les valeurs établies. Il y a une volonté de découvrir un langage qui est, en fin de compte, la réponse de l'écrivain aux exigences de son art, comme aux exigences de la société. C'est là que s'enracine une possible contemporanéité de l'écriture.

En prenant possession de la langue, les écrivains prennent possession de la réalité à travers une parole qui dévoile, qui dénonce les réalités présentes. En révolte contre la langue, ces derniers se rendent compte que la conscience de soi ne correspond pas à la volonté d'être. C'est ce décalage que Price-Mars avait relevé dans la société haïtienne et avait appelé « le bovarysme ». Dans leur volonté d'entamer un processus cathartique visant à guérir les hommes des Caraïbes et des Amériques, ils choisissent de décrire un réel quotidien, une nature quotidienne dans sa luxuriance, dans sa démesure, une histoire de violence. Cette reconquête de la parole conduit à une reconquête de l'espace. Dominer l'espace équivaut à définir un pays nouveau et une écriture nouvelle, à délimiter le nouveau cadastre d'un nouveau pays. Nous aboutissons alors à une vision du monde différente de celle des îles fortunées mises à l'honneur par la colonisation ou encore celle d'îles sorties de la barbarie par la colonisation. Comment « créer un monde à notre image lorsque nous ne voulons pas être à l'image du monde (ici, du monde colonial) »<sup>2</sup> ?

L'écrivain s'arroge la liberté d'affirmer que l'approche du réel est partielle et relative : « l'essentiel n'est plus de vouloir « dire toute la vérité », mais il réside dans la conjonction de différentes éventualités qui trouveront leur justification à l'intérieur même du récit, et non par référence à une vérité prétendument objective. La littérature se subjectivise et le narrateur, qui n'est plus obligatoirement

<sup>1</sup> Maurice Dantec, « Trips », *Magazine Littéraire*, Magazine mensuel, Paris, juin 1996, p 20.

<sup>2</sup> André Malraux, *Œuvres complètes*, Paris, Editions Gallimard, p 95

omniprésent, y trouve parfois une raison de se rassurer sur le néant de sa propre existence<sup>1</sup>.

Pour Alejo Carpentier, la mission de l'écrivain est « de définir, fixer, critiquer, montrer le monde dans lequel le hasard l'a fait vivre »<sup>2</sup>. Le romancier ne propose pas seulement de d'ajouter au réel des êtres, un temps et un espace inventés par lui, il s'arroge, grâce au Verbe, la qualité de créateur. Les personnages ne sauraient être la reprise d'être vivants, de modèles empruntés au monde réel. Les liens avec la réalité : noms, situation dans l'espace et dans le temps, anecdotes et faits sont autant d'illusions référentielles. Les noms et surnoms, les lieux et les époques se conçoivent comme une réalité sociologique.

L'artiste créateur aux Antilles, particulièrement l'écrivain noir, se trouve une difficulté supplémentaire dans le fait que la vie elle-même est trop invraisemblable pour être dépassée par l'imagination créatrice, elle conduit à l'abolition des frontières entre réel et imaginaire. L'absurde prend le pas et devient le thème même de la vie quotidienne.

Analyser veut dire séparer les parties. En ce sens l'analyse dont nous [parlons] doit être affectée, dans les œuvres, d'un coefficient plus : monter la réalité certes, mais pour la contester au nom de l'avenir. C'est de dignité qu'il s'agit ici. Car au risque de sombrer dans un nouvel exotisme, c'est la lucidité délibérée qui devra grandir l'écrivain, et non la compassion muette ni les larmes versées sur tout ce qui n'est plus<sup>3</sup>.

La parole poétique est un cri douloureux parce que c'est le cri d'un réel inacceptable. L'art comme le rêve est une réaction contre le monde extérieur. D'autant plus que les rapports de l'homme et de la nature restent des rapports

---

<sup>1</sup> Juan Carlos Onetti, *El Pozo*, Montevideo, 1939, Traduction Christian Bourgeois, Paris, 1965.

<sup>2</sup> Alejo Carpentier, « Conférence de Genève de 1965 ».

<sup>3</sup> Vincent Placolý, « La mer et la forêt », *Europe* n° 612, Revue littéraire mensuelle, Paris, avril 1980, p 79.

d'opposition. Le créateur dégoûté par le monde qui l'entoure, par la laideur, l'imperfection et le désordre cherche à exprimer sa vision du monde. Issu de sa conscience mais aussi des profondeurs de son inconscient, son art exprime son être mais aussi une communauté, une société et une culture. « Le poète n'a pas besoin de prouver la réalité ou l'existence ontologique de ce dont il parle. Le monde imaginaire ou poétique doit former la base de tout sens de la réalité non humaine »<sup>1</sup>.

Une des missions de l'artiste consiste à dire au monde, aux lecteurs, nous sommes insatisfaits, nous sommes incomplets, nous avons encore beaucoup à faire, l'histoire n'est pas achevée, nous n'avons pas atteint ce que nous voulions atteindre, et nous ne l'atteindrons jamais, l'aventure humaine consiste à tenter l'impossible, même si nous échouons<sup>2</sup>.

Dans le choix entre réalisme et imaginaire, Placolý réagit face à ce dilemme, à la manière de Jacques-Stephen Alexis qui déclarait dans une réflexion intitulée : « Où va le roman ? ».

D'abord, pourquoi ai-je choisi d'être romancier? Bien sûr parce que cette activité me plaît, que la création romanesque me permet de trouver ma part de joie et d'en offrir un peu à mes compagnons de rêves et de galères, mais ce n'est pas le seul aspect qui a orienté mon choix. Il m'a semblé que le genre romanesque était le plus puissant domaine littéraire de notre temps, qu'il me permettait d'appréhender l'homme et la vie dans leur réalité mouvante, de les expliquer et de contribuer à leur transformation. Le roman n'est pas seulement pour moi, témoignage, description, mais action, une action au service de l'homme, une contribution à la marche en avant de l'humanité<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Norton Frye, *La Bible et la Littérature*, Paris, Editions du Seuil, p 44

<sup>2</sup> Carlos Fuentes, *Revue Imagen*, Revue littéraire, Madrid, juillet 1993

<sup>3</sup> Jacques-Stephen Alexis, « Où va le roman ? » *Présence Africaine* n° 13, Paris, avril-mai 1957, p 181-201

Il choisit de mettre son écriture au service de son pays, mais en mettant en avant la vocation de l'écrivain, celle de raconter des histoires, en qui sont toujours fonction des histoires qui se composent de personnages, de situations et d'un itinéraire.

Ecrivains, nous sommes aussi des citoyens préoccupés à parts égales par l'état de l'art et par l'état de la cité<sup>1</sup>.

Il est indéniable qu'une grande partie de l'identité culturelle américaine est en relation avec les œuvres de nos pays. La réalité et la fiction ont déterminé un ensemble inséparable, indissociable, dans la formation de cette identité. Certaines œuvres ont pu ainsi nous engager, grâce à l'imaginaire et à la métaphore, des étapes importantes dans l'élaboration d'une entité tout à la fois comme synesthésie (commune sensation) et synéidésie (commune représentation).

Par la fiction, par la poésie, de nouvelles possibilités d'être-au-monde sont ouvertes dans la réalité quotidienne ; fiction et poésie visent l'être, non plus sous la modalité de l'être-donné, mais sous la modalité du pouvoir-être. Par la même, la réalité quotidienne est métamorphosée à la faveur de ce qu'on pourrait appeler les variations imaginatives que la littérature opère sur le réel<sup>2</sup>.

Le roman moderne antillais va renoncer au principe de la *mimésis*, car il affirme que la notion de réalité est problématique et ne plus pouvoir donner une image fidèle de la société et d'une époque ; il admet la multivocité des signes et des métaphores. La production littéraire naît de la relation entre une réalité historique et sociale d'une part et une subjectivité d'autre part, car il y a dans l'œuvre littéraire, une expérience personnelle.

---

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, Discours de réception du prix Cervantes à Madrid, 1987

<sup>2</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Editions Le Seuil, 1986, p 115

La finalité essentielle est que les significations ne soient pas épuisées d'un seul coup, que l'œuvre soit si pleine et multiple que les générations actuelles et futures y rencontrent de multiples réponses, à chaque lecture un sens renouvelé.

La question qui sous-tendait des critères de classification formels n'apparaît plus, elle s'évanouit. On le voit, les divisions et subdivisions se multiplient. C'est dire comment les lignes littéraires cherchent à faire prendre conscience d'une problématique.

La Grande soirée qu'après avoir été toutes choses. Dieu créa par la tâche autonome périlleuse de les classer : de définir, en les nommant, les genres et les espèces. L'acte est de consensus qu'il s'accomplit et cela qu'il l'inspire d'une réflexion de la parole.

La critique littéraire renouvelle ce genre. Elle assigne aux paragraphes littéraires des places, des classes, des rangs, des noms. Tout cela, bien entendu, est de l'ordre des attributions et des dénominations extérieures – propres esthétiques qui ne pénètrent en rien de la source réelle des « arts littéraires » supposés. La narration littéraire ne gagne plus à s'appeler roman, nouvelle ou conte que la lumière à s'appeler jour<sup>1</sup>.

La recherche d'un moule approprié à rendre tangible le réel éphémère, la diversité formelle du corpus rend bien compte de la volonté de l'auteur de « décoloniser » ses écrits en bouleversant les notions habituelles de classification.

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, « Histoire de l'esprit », *Épaves. Nouveaux littéraires mensuels*, Paris, Août – septembre 1994, p. 42.

## II) TYPOLOGIE DES GENRES : UNE ENTREPRISE DE SUBVERSION

La partition qu'établissent des critères de classification formels n'apparaît plus guère opérante. On le voit, les divisions et subdivisions se multiplient. C'est dire combien les textes littéraires cherchent à faire prendre conscience d'une problématique.

La Genèse raconte qu'après avoir créé toutes choses, Dieu entreprit la tâche autrement périlleuse de les classer : de définir, en les nommant, les genres et les espèces. Force est de constater qu'il n'aboutit en cela qu'à l'impasse d'une rhétorique de la tautologie.

La critique littéraire renouvelle ce mythe. Elle assigne aux productions littéraires des places, des classes, des rangs, des noms. Tout cela, bien entendu, est de l'ordre des attributions et dénominations extrinsèques – propos extérieurs qui ne préjugent en rien de la nature réelle des « êtres littéraires » supposés. La narration littéraire ne gagne plus à s'appeler roman, nouvelle ou conte que la lumière à s'appeler jour<sup>1</sup>.

La recherche d'un moule approprié à rendre tangible le réel antillais, la diversité formelle du corpus rend bien compte de la volonté de l'auteur de « décoloniser » ses écrits en bouleversant les notions habituelles de classification.

<sup>1</sup> René Ménéil, « Histoire de vivre », *Europe*, Revue littéraire mensuelle, Paris, Août –Septembre 1998, p 92.

## 1. LA SUBVERSION ROMANESQUE

Si la critique littéraire assigne aux productions littéraires, des places, des classes, des rangs et des noms, l'une des préoccupations de Placolý est de rompre avec la classification habituelle et de subvertir l'écriture.

Déjà dans les romans *La vie et la mort de Marcel Gonstran* et *L'eau-de-mort guildive*, la portée subversive est présente. Narration poétique, digressions, ruptures syntaxiques font de ces romans des expériences novatrices dans le champ de la littérature antillaise.

*La vie et la mort de Marcel Gonstran* est avant tout un roman mnésique. Son épaisseur – c'est une pratique que nous retrouvons chez Faulkner – se construit à partir de la mémoire. Le récit va délaissé le cours vectoriel du temps objectif pour s'effectuer du présent vers le passé, selon l'itinéraire psychique propre au souvenir. Le présent objectif à partir duquel la mémoire entreprend d'actualiser le passé. Comme dans les romans de Faulkner, l'utilisation de la technique de flash-back caractérise le mouvement général du récit.

Mais, c'est avec *Frères Volcans* que la subversion romanesque se fait la plus forte. Ce roman ne se contente pas d'être une chronique, mais aussi une réflexion sur l'acte d'écrire.

Récit, chronique, roman, essai, **Frères Volcans** est tout cela à la fois. C'est ce qui en fait la richesse et peut-être le meilleur ouvrage de Vincent, mais aussi le plus difficile<sup>1</sup>.

*Frères Volcans* peut être appréhendé comme une tentative de substitution, que nous retrouvons dans d'autres textes. Réfutant la partialité et les lacunes, Placolý met en place un discours qui donne à entendre de multiples voix. En se « coulant dans la peau d'un Blanc » pour tenter de saisir la vision du monde antillais durant les événements de 1848, Placolý engage une tentative de compréhension de l'Autre.

---

<sup>1</sup> Edouard de Lépine, « A propos de Frères Volcans », in *Dix semaines qui ébranlèrent la Martinique*, Paris, Editions Servedit, Maisonneuve et Larose, 1999, p 185 et sqq.

Ce qui caractérise donc, avant tout, l'approche de cet écrivain c'est l'impossibilité pour le lecteur de distinguer nettement, ce qui est « poétique » de ce qui est conceptuel. Nous nous trouvons face à des textes que nous ne pouvons pas facilement placer dans une classe discursive précise (à part le théâtre). Son langage se déplace sans cesse, raconte, analyse, « disgresse », critique, dialogue, chante, affirme en prose, en rappels intertextuels. Allant à contre-courant d'une continuité littéraire, l'œuvre de Placolý se caractérise par une volonté de rupture. La langue et le style n'obéissent pas aux codes en vigueur.

Construit comme une simulation d'un récit « encadré », c'est-à-dire présenté avec tous les éléments de sa production (un narrateur explicite, un lieu et un temps de la narration, un narrataire explicite qui sous-entend des narrataires implicites), ce roman semble être celui où Placolý révèle son être, se livre à nous, comme il le recommande dans *Frères Volcans*.

les romanciers qui sont d'abord des conteurs s'habituent à présenter aux lecteurs en même temps que le livre fini, le journal du roman, avec quel argile ils ont façonné le personnage, quel être ont nourri leur passion, quelle vérité illustre les incidents. (F.V)

Si la poésie évoque, le théâtre met en scène, le roman raconte. Sa fonction narrative l'implique comme un récit dans la durée. La fonction romanesque se caractérise par une exigence fondamentale, celle de la durée. Pourtant la lecture de l'œuvre romanesque de Placolý nous introduit dans un univers en marge des structures conventionnelles du récit, où la narration se trouve bouleversée par une technique d'écriture qui rappelle les conceptions modernes de l'art romanesque.

L'esthétique dite réaliste, qui s'est perfectionnée au cours du XIXe en France et a connu son apogée dans les romans de Zobel, partait du principe que l'auteur était le créateur tout-puissant d'un objet fini appelé texte auquel il donnait un sens voulu et que le lecteur devait recevoir une réalité immuable.

La voix neutre et impersonnelle de l'auteur s'intercale dans l'ensemble polyphonique du récit, où sa fonction consiste à mettre en situation des personnages, à la coordination-juxtaposition des épisodes. Le romancier raconte une histoire dont il nous révèle peu à peu tous les rouages, au discours monodique se substitue une narration complexe menée par plusieurs personnages : l'auteur à la parole impersonnelle et le (s) héros dont les voix autonomes se recourent et se complètent.

Ainsi naît un rapport de type nouveau entre le romancier et le lecteur. L'omniscience traditionnelle est remplacée par une invitation faite au lecteur de sortir de sa passivité pour remettre en place l'écheveau embrouillé du récit, reconstruire le puzzle. Le lecteur se voit contraint de faire la synthèse des différents points de vue, des différentes histoires relatées par les personnages. C'est à l'élucidation de ces nouveaux rapports que l'on peut se comprendre des procédés que le commun des mortels et quelques critiques empressés et pressés ont qualifié d'écriture hermétique.

Les romans marquent le point de départ et non l'aboutissement d'une recherche qui cherche à s'approprier à la fois un objet littéraire, tout en s'engageant dans une problématique sur la place et la présence de l'homme au monde, à créer un langage nouveau. Ils pratiquent une œuvre forte et originale. Ce sont l'imaginaire et l'écriture qui en sortent renforcés. C'est en ce sens que l'on peut analyser la subversion idéologique réussie par l'écrivain. Pourquoi choisir un héros blanc ? Pourquoi choisir un blanc progressiste ?

[Parce qu'il est] capable de dialoguer avec lui, de philosopher sur la servitude, sur la liberté, sur la vie et sur la mort, sur les mœurs des blancs et sur celle des noirs, sur les rapports sociaux dans une société coloniale, de citer à bon escient Bourdaloue, Voltaire ou Chateaubriand, le personnage ne pouvait être qu'un blanc, étant donné l'état d'inculture et d'abrutissement dans lequel l'esclavage plonge les nègres<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Edouard de Lépine, op citée, p 185.

En fait, l'un des mérites de Placolý est de refuser les facilités d'une écriture idéologique qui ne voulait se complaire dans une mythification des événements de mai 1848 et dans la construction d'une épopée autour des acteurs noirs de ces événements. L'écrivain se refuse à intégrer l'idée du moment qui veut faire admettre qu'un colon blanc des années 1840 à la Martinique ne peut être un penseur de l'esclavage, qu'un blanc ne peut pas refuser l'inhumanité qui est faite aux esclaves.

C'est cette volonté subversive qui le conduit à rendre un hommage unique dans la littérature antillaise à Schoelcher l'abolitionniste et à tous les colons anti-esclavagistes qui ont formé, à l'époque, une minorité silencieuse qui se démarquait de la pensée établie.

La signification politique de la Comédie est de montrer que l'intelligence des choses, et le respect presque à l'égard des possibilités apparemment impossibles, est du côté des personnages de gauche (celui qui n'est pas un politicien, mais une allégorie brutale des convictions fermées de la politique), et non pas du côté des puissants. Mais si à la fin l'ordre est rétabli, parce que le système est finalement censuré, une comédie doit faire voir tout le monde, être à l'écoute à l'humanité générale, et donc aussi à ses victimes apparentes, qui sont aussi présentes, mais qui errant. Car l'art n'est pas le politique, seulement un des signes de son existence, ou de sa réalité.

Si la mort est présente dans le texte, le narrateur l'a fait aussi avec le personnage de l'Homme-Sombre et le fantôme qui accompagne le cadavre de Don Juan.

## 2. LA SUBVERSION DRAMATIQUE

L'un des premiers intérêts des textes dramatiques est le mélange des tons.

Bien qu'elle soit intitulée « comédie », dans la pièce *Don Juan* tous les personnages ne sont pas toujours comiques. Les caractères s'opposent, et c'est de leur affrontement naît le comique. La sévère raideur de Don Juan, au début de la pièce, se heurte à l'impertinence de Sandopi et la tranquille obstination d'Elmire. L'univers de la comédie s'élargit pour intégrer des éléments des éléments assimilables à d'autres catégories de pièce de théâtre. De nombreuses scènes franchement drôles alternent avec des scènes pathétiques et ménagent des contrastes.

La signification politique de la Comédie est de montrer que l'intelligence des choses, et la capacité pratique à inventer des possibilités antérieurement impensables, est du côté des personnages diagonaux (celui qui n'est pas un politique, mais une allégorie théâtrale des conditions formelles de la politique), et non pas du côté des puissants. Même si à la fin l'ordre est rétabli, parce que le théâtre est finalement consensuel : une comédie doit faire rire tout le monde, elle s'adresse à l'humanité générique, et donc aussi à ses victimes apparentes, qui rient jaune peut-être, mais qui rient. Car l'art n'est pas la politique, seulement un des signes de son existence, ou de sa vitalité.<sup>1</sup>

Si la mort est présente dans le texte, le surnaturel l'est aussi avec le personnage de l'Homme Sombre et la fanstamagorie qui accompagne le châtiment de Don Juan.

---

<sup>1</sup> Alain Badiou, « Théâtre et politique dans la Comédie », *Libération*, Quotidien d'information français, Paris, 25/07/1994, p 33.

Le mélange des genres engendre une diversité de tons. Le comique est facile à déceler dans les paroles et les actes de Sandopi, le gourmand et le poltron. Ces passages comiques permettent de dynamiser la mise en scène.

Il ne s'appelle pas Don Juan, il s'appelle Monsieur non-merci. Un punch ? Non-merci. Un petit morceau de gâteau ? Non-merci. Une cuisse de poulet, sur la main, sans façons, faites-moi plaisir. Non-merci....Le train de ses amours roule ; pendant ce temps, à moi, mon estomac, il crie famine ! famine !.... (D.J, 36.)

Mais quelquefois ses propos ne prêtent pas à rire et sont emplis de dignité.

Moi je ne pense qu'à Madame Elmire. Vous n'avez pas l'impression de lui faire un pesant de peine. (D.J, 46.)

Ainsi comique, sérieux, pathétique deviennent les éléments essentiels d'une dramaturgie qui veut dépasser la tonalité tragique introduite par la mort de Don Juan.

Pour moi, le tragique et le comique sont indissociablement liés. Le comique ne rend pas une situation plus agréable, supportable, tout au contraire. Découvrir le comique d'une situation ou d'un personnage, c'est ouvrir un abîme<sup>1</sup>.

Dans la pièce La vie douloureuse et tragique d'André Alikér, la subversion se situe surtout au niveau de la conception et de la construction dramatique. La pièce est construite comme un spectacle présenté sous la forme d'une succession de tableaux situés en des lieux divers. Placolý réussit parfaitement à faire alterner les scènes d'intérieur (commissariat, maison de Aubéry) et d'extérieur. Ces dernières permettent une vue panoramique de l'action et l'intervention de la foule. La pièce dont l'action se situe entre Janvier

---

<sup>1</sup> Milan Kundera cité par Hvestoslav Chvatik, Le monde romanesque de Kundera, Paris, Editions Gallimard, coll. Arcades, 1995, p 125.

1934 et les années 50 est écrite en français et en créole. Dans ce dernier cas, une traduction est proposée par l'auteur. Les personnages et les lieux populaires nous renvoient à des lieux connus et à des périodes historiques précises, celles d'avant et celle d'après l'assimilation.

Ce qui frappe à la lecture de la pièce, c'est la disparité quantitative entre les différentes parties. Tout se passe comme si la pièce suivait un crescendo entre le prologue et la fin de la deuxième partie, celle-ci constituant un sommet à partir duquel s'amorce une descente. Le rythme de la pièce s'accélère à partir de la première partie, accélération qui culmine avec la deuxième partie. L'épilogue constitue à la fois le dénouement du drame et une symbolique du sursaut du peuple de André Alikér. Il constitue une véritable ouverture sur l'avenir et l'optimisme. Le véritable centre de la pièce est, donc, dans ces deux scènes qui encadrent l'entracte qui semble être le moment incontournable puisqu'il « n'est pas à proprement parler un entracte mais doit permettre aux acteurs de réfléchir l'action, de méditer sur l'activité théâtrale elle-même » et de comparer des conceptions théâtrales différentes. Ce sont les gémissements de la vieille femme sur les difficultés de la vie qui confirment la gravité de l'histoire. Et c'est son intervention à la manière des griots qui va rappeler la gravité de la situation. Du fait-divers, nous passons au drame politique.

Comment les personnages se manifestent-ils dans la pièce ?

En dehors d'André Alikér, toujours présent dans la pièce, le directeur de la pièce est le personnage le plus présent, assurant l'unité de la pièce. Véritable double d'Alikér, il est celui qui permet, selon les propres mots de Placol, « la cristallisation de la conscience théâtrale ». Il est « un agent de la conscience théâtrale chez le spectateur ».

Les autres personnages présents sur scène montrent les répercussions du drame sur la vie de la colonie. De la vieille femme qui assure la transmission de l'histoire d'Alikér, de l'affaire qui s'incruste dans la vie privée du commanditaire, lors de la réception qu'il donne lors du Carnaval, de l'irruption de la tragédie dans la quiétude amoureuse des jeunes amoureux, de l'orientation polémique du ton des journaux de l'époque.

Le jeu de symétries relie personnages et les situations, en renforçant l'unité de la pièce, accentuant la progression dramatique, tout. Prologue et épilogue se répondent, alors que la première partie et la seconde partie s'appuient sur l'entracte et développent l'action en trois tableaux. De plus la pièce amorce une réflexion sur ce que l'on donne à voir et ce qui est vraiment. C'est une pièce où le théâtre se réfléchit, où il se met lui-même en scène, où il réfléchit sur lui-même.

Nous ressentons l'influence classique dans le découpage de la pièce : le prologue (première partie de la tragédie), les épisodes et l'exodos (dernière partie de la tragédie). D'abord par la structure, car la tragédie grecque comporte, généralement, un prologue et une alternance entre chœurs et épisodes. C'est le cas de la pièce de Placolý. Ensuite, par l'absence de suspense dramatique. Dès le début (et les titres sont, à ce propos, éloquentes), nous le savons tous, par nos connaissances historiques et politiques, le dénouement sera inévitablement funeste. La mort du héros est programmée. Cette réflexion vaut pour *Dessalines ou la passion de l'indépendance*.

Il suffit de relire la pièce de Placolý pour se convaincre de cette similitude. Plus encore, le rôle du metteur de scène est, comme dans l'esprit de la tragédie grecque, celui du coryphée dans la parabase. Toute la formation dispensée et toutes les réflexions engagées par Bernard Dort, le professeur d'esthétique théâtrale, sont présentes. Il faut aussi se poser la question de l'utilisation du directeur de troupe, véritable maître de cérémonie et cette volonté d'y inclure les spectateurs qui rappellent les idées du brésilien Augusto Boal. Ce qui conduit à une réflexion sur la place du metteur en scène et des spectateurs dans la création dramatique.

Dans *La fin douloureuse et tragique d'André Alier* la représentation se parodie constamment. Tous les gestes, tous les mots sont calculés en fonction de l'effet à produire. Au théâtre comme redoublement d'une illusion qui triomphait partout pour renforcer l'aliénation, pour mieux planter la mystification, Placolý oppose le théâtre comme libération de l'esprit critique. Il s'agit, ici, d'exposer l'illusion pour mieux la dégonfler.

Nous sommes en plein redoublement des signes, en plein mimétisme : la réalité théâtralisée est appelée à se déthéâtraliser, c'est à dire à retrouver sa normalité, en contemplant sa propre « représentation ». Au lieu de contribuer à l'aliénation générale, au lieu d'aider à la simulation, le théâtre devient un instrument de stimulation favorisant la désillusion et l'assainissement.

D'une façon générale, Placoly fait grand usage du décalage comique pour donner à la situation théâtrale (dialogues et actions) cette fraîcheur qui débarrasse le propos de tout caractère démonstratif. Fondé sur la rupture de ton, ce procédé d'écriture souligne la rudesse de la vie sans en alourdir le constat. Le tour comique devient l'indice paradoxal d'une gravité autrement indicible. Et le rire la seule réponse à l'horreur de la situation, une réponse qui court-circuite la psychologie des personnages. Ces comédies attestent d'un attachement à un langage et à une culture populaires toujours défavorisés.

Substance de l'œuvre de fiction, le rire participe d'un choix d'écriture et sert à élaborer une esthétique du contraste fondée sur le mélange des tons, une conception théâtrale qui fait de l'œuvre le lieu du mélange des genres.

Il y a dans toutes les tragédies une vis comica, une puissance comique à la fois omniprésente et cachée, dont les éclats sèment le doute sur le genre et contribuent à la cohérence générale de l'œuvre. Face au bloc tragique, le rire permet cette distanciation chère au théâtre moderne et que l'on retrouve chez Sartre, Brecht ou Genet. Dans l'univers forcément tragique, parce que porteur de défis et de dépassement de soi, le rire impose son altération. Cette juxtaposition du tragique et du comique renouvelle l'approche des situations et des personnages. Le comique et le tragique agissent comme contrepoints réciproques et se renforcent l'un l'autre. Fondé sur un rapprochement insolite, incongru, entre une situation politique et une situation humaine, l'humour affiche une situation de divertissement.

L'originalité du théâtre de Placoly, c'est de produire un rire qui n'est pas seulement un rire comique, ni seulement un rire de la dérision. Ce rire qui nous oblige à nous regarder en face, à regarder nos insuffisances, nos propres manquements et qui devient un rire tragique.

### 3.L'INTRUSION DE L'ECRITURE POETIQUE

*La poésie est cette démarche qui par le mot, l'image, le mythe, l'amour et l'humour m'installe au cœur vivant de moi-même et du monde.*

Aimé Césaire<sup>1</sup>

A la base de toute communication, il y a le langage. C'est dans le langage que l'auteur s'affirme comme « créateur », comme « producteur », c'est à travers lui qu'il traduit ses sentiments, ses peurs et ses espoirs, sa volonté d'exprimer sa présence à la création et son besoin de renouvellement d'une écriture.

A la fin des années soixante, les critiques littéraires notent un déclin de la création poétique et l'amorce de nouvelles expériences d'écriture. Si le genre romanesque s'installe durablement dans le champ littéraire français, la poésie ne s'efface pas, tout d'un coup. Les genres poétiques et romanesques continuent à cohabiter et les créateurs sont à la fois poètes et romanciers.

« Un écrivain peut-il rester prisonnier de la langue ? », telle est la question posée par le narrateur blanc de *Frères Volcans*. Cette question nous projette directement dans la problématique rencontrée, régulièrement, par les écrivains antillais : Quelle langue utiliser ? Comment l'utiliser ?

Si nous croyons la définition de la langue donnée par André Martinet, la langue « est un instrument de communication, d'expression selon lequel l'expérience humaine s'analyse différemment dans chaque communauté ». Il apparaît clairement, que cette définition met en lumière les conditions de prise de parole des écrivains antillais, en tant que communauté : langue imposée de l'ailleurs, les expériences sociologiques vécues, la crise d'identité culturelle et les difficultés qu'elle révèle dans les relations avec l'écriture du français. Quelles que soient, la compétence et la maîtrise de la langue française manifestée par les écrivains, la réalité reste claire : il y a une distorsion entre le

---

<sup>1</sup> Voir les sept propositions poétiques de Césaire dans *Aimé Césaire, L'homme et l'œuvre*. L. Kestellot et B. Kotchy, Paris, Présence Africaine, 1973, pp. 113-126.

réel créole et la langue française. L'existence de ce problème suggère le besoin, la nécessité de préciser, avec l'aide de la linguistique, les concepts de langue et de parole.

La langue se définit comme un code, c'est à dire comme la mise en correspondance d'images auditives et de concepts. La parole, c'est l'utilisation, la mise en œuvre de ce code par les sujets parlants... La langue est un phénomène social qui consiste en un ensemble de conventions, alors que la parole est individuelle. .<sup>1</sup>

Toute langue est prise en charge par des sujets parlants à travers des actes de parole. Ces deux concepts vont ensemble, car l'un ne va pas sans l'autre. Ainsi donc, l'individu accède à la langue grâce à la parole et cette dernière est l'actualisation de la langue.

Placoly, en tant qu'écrivain, se fixe pour tâche de créer son propre langage. Sa parole va se construire à mesure qu'il prend la mesure de la langue. Dans son œuvre, il va faire appel à la poésie pour refaire la langue française, la transformer et exprimer la condition de son peuple. C'est à travers son approche de la langue qu'il va structurer le réel et développer une vision du monde. Il a, dès lors, plusieurs possibilités : créer selon les règles, mais aussi créer en dehors des règles.

---

<sup>1</sup> Résumé de l'analyse de Ducrot et Todorov par Nne Onyeoziri Gloria, dans « La parole poétique d'Aimé Césaire », Essai de sémantique littéraire, Paris, Editions L'Harmattan, 1992, p 19.

L'écrivain qui écrira le nouvel art poétique qui nous concerne devra dénigrer l'écheveau des vanités coloniales, dénoncer les illusions factices du regard étranger. (F,V, 115)

L'artiste ayant choisi son support, la matière de son dire, doit décider de la manière, compte tenu de son message, va traiter le langage. Ce que prétend dire l'écrivain éclaire principalement sur son rapport à la société, donc à la réalité. Et son dire se décline généralement comme contre-dire, autre-dire.

Vincent Placolý va alors choisir le langage poétique. Notre propos n'est pas d'étudier l'œuvre comme un continuum poétique. L'œuvre dans son ensemble ne nous paraît pas relever de la continuité poétique. Même si elle est porteuse d'une forte allégorisation, nous disons bien le langage poétique et non « style » poétique. La poétique s'organise autour de deux principes. La première étant le recours systématique à la symétrie : constructions syntaxiques identiques : plusieurs phrases commencent par... ou par un pronom possessif ; répétition en cours, énumération ou accumulation de mots ayant la même fonction. La seconde pouvant être une reprise pure et simple dans une phrase (ou dans les phrases symétriques consécutives) d'un même élément lexical, tels d'obsédantes substantifs comme « Été » dans... ou comme l'adjectif....

Le rythme lyrique va se construire à partir de la symétrie relevée dans les textes. Mais l'introduction de la dissymétrie entre le recours au refrain qui pourrait faire craindre le corpus répétitif. De plus, très souvent, le retour à la diction affirmative, évite le piège de l'incantation. L'écriture poétique<sup>1</sup> se reconnaît donc à l'abondance des synonymies, des symétries et des parallélismes.

---

<sup>1</sup> Sur la notion d'écriture, voir R. Jakobson, « Linguistique et Poétique » in *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1983.

Voir aussi J. Peytard « Problèmes de l'écriture du verbal dans le roman contemporain », in *La Nouvelle Critique*, Paris, Editions du Seuil, avril 1968. « Entre les éléments de l'acte de communication (ordre scriptural) verbaux et non verbaux, quels sont les types de relations » qui existent ? C'est la conscience chez l'écrivain de ces relations qui caractérisent l'écriture par rapport à la graphie. « L'écriture ce serait l'investigation de ces relations, l'exploration et, complémentirement, l'effort pour rendre apparentes, lisibles, ces relations, pour les instituer par la langue et ses ressources. D'où cette polarité de l'acte d'écrire : enquêtes et hypothèses sur le langage » (p 31).

Nous trouvons, dans l'écriture de Placolý, le degré maximal de l'écart. Le texte lui-même met en scène cet écart de la communication et de l'expression.

Peut-on appeler paroles les borborygmes lamentables de celui  
à qui font défaut et sa grammaire et les mots de son  
vocabulaire.

(M.G, 31-32)

Que ce soit dans l'écart graphique, quand les mots s'alignent dans une succession inhabituelle :

Lorsqu'il pleuvait cette pluie grande ouverte, pluie cuisse  
lisse et qui sent bon

(M.G, 32)

l'association d'adjectifs dissonants qui superposent des réalités sémantiques en brisant l'ordre du discours :

Qu'il leur parle de la vigueur d'un combat, du fil du coutelas  
au manche ferme tenu...Enfin que sa voix ait la profondeur  
de l'orgue, l'envolée du saxo, le sec dur d'une peau de  
tambour bel-air (M.G, 35).

l'agrammaticalité de la phrase est présente.

Dans toute l'écriture de Placolý, nous ressentons le plaisir du mot, l'acte jubilatoire de création par le mot. Nommer les objets, les hommes et les lieux, c'est faire surgir un nouveau code linguistique. Bien que, comme le fait remarquer Corzani, Placolý n'abuse pas des néologismes, ceux-ci sont pourtant partout dans l'œuvre. Chez l'écrivain, le néologisme reste en contact avec la langue, les significations du mot dans les relations entre son acception et le contexte originel et celles entre son acception nouvelle se rejoignent.

Certains mots sont issus de langue créole (nzambi, zoukougnan) , mais d'autres introduisent une musicalité qui envahit le texte. Ainsi quand Némorine donne des nouvelles de Phidélise :

Le soleil avait quitté mon amie et que le jour et la nuit, elle  
les passait à houcler sur un grabat

(F.V, 24)

le maître est subjugué par ce mot qu'il ne comprend pas, mais qui éveille des sensations en lui.

Etant accoutumé aux sonorités de la langue nègre, j'ai réfléchi que le mot houcler constituait le final d'une chaîne très longue et très imbriquée dont le premier maillon part du verbe français roucouler. Quelle richesse de leur langue, et quelle transfiguration du monde des sentiments ! Qu'ils sont impérissables les fleuves du langage ! Et qu'est-ce qu'ils charrient comme allusions d'or et de diamants.

(F.V, 124)

Le mot fait aussi surgir les images qui éloigne le texte de tout exotisme et le rattache à des réseaux de significations secrètes et profondes.

La métaphore est partout présente et hante l'écriture, au point de conduire à une certaine opacité.

Ces mots... atteints par l'infect baiser de la rouille

(M.G, 30)

La force de la parole est dans les mots qui explicitent les images littéraires.

la femme au regard fauve allaitant son enfant, l'ombre sueur sur son ventre.

(M.G, 41)

Le texte s'écoute, généralement, et s'inscrit dans une constante musicalité.

Négresses au lazaret, lavant, négresses sous les clameurs dansant.

(M.G, 104)

D'un côté, l'anaphore (négresses), de l'autre la rime (ant) rejoignent les allitérations.

Epices, tissus, lingots d'or par jarre et par boisseau

(M.G, 16)

L'alternance allitérative et assonantique du /s/ et du /a/ confirme la magie du verbe placolien qui se veut transformation du monde.

La narration poétique s'exprime, ailleurs, dans l'œuvre. Elle s'affirme comme un manifeste dans *Frères Volcans*. L'écriture de Placoloy est une interrogation sur le principe de linéarité de la langue, sur la rationalité du discours., sur l'habituelle dichotomie entre rêve et réalité.

Je serais d'ailleurs impuissant à reconstruire quoi que ce soit  
qui ait la logique élémentaire du narré, un épisode qui ait la  
logique réconfortante du vécu.

(M.G, 90)

La création placolienne est une expérience qui donne toute sa place à l'écriture poétique.

Des révolutions poétiques, s'inspirant de l'histoire pour  
l'animer, réconcilient l'esprit avec la terre humaine... Les  
langues universelles accolent à l'idée de la résurrection des  
peuples, les mots les plus purs qu'elles possèdent en leur  
terroir : frère, sœur, semence, lumière, maternité, fraternité...  
O nations, je suis la Poésie ardente, dit la Terre...<sup>1</sup>

L'écrivain, ce grand érudit fut un lecteur assidu de Césaire et des écrivains de la Négritude (et ce dès son plus jeune âge), de Victor Hugo, de Pablo Neruda et de tant d'autres. Il est, de plus, inutile d'essayer de résumer les divers concepts et théories de poésie et de poétique dont Placoloy avait maintes fois débattu.

---

<sup>1</sup> Vincent Placoloy, *Frères Volcans*, Paris, Editions La Brèche, p 9.

A la suite de Heidegger qui déclare que « la tâche du langage est de faire de l'existant un existant révélé en acte et de le garantir comme tel. »<sup>1</sup>, nous pouvons dire que la poésie est un acte de création mettant face à face l'homme et le langage, que ce dernier travaille jusqu'à le façonner, avec la finalité de dire l'être à travers l'existant, l'essence à travers l'existence. La poésie étant cet acte sur le langage, rendant la poétique créatrice d'être.

C'est ainsi que l'auteur va se voir contraint, selon les anciennes règles de « l'ancienne rhétorique », de choisir les matériaux de son dire (*inventio*), concevoir une manière de dire (*dispositio*) et trouver l'ornement des mots et des figures (*elocutio*). C'est cette démarche qui détermine l'originalité du message du créateur.

Pendant des siècles, la littérature a été à la fois une *mathesis* et une *mimesis*, avec son métalangage corrélatif : le reflet. Aujourd'hui, le texte est une sémiotique, c'est-à-dire une mise en scène du symbolique, non pas du contenu, mais des détours, des retours, bref des jouissances du symbolique.<sup>2</sup>

La véritable littérature est selon la pensée de Barthes, celle qui se donne pour tâche d'explorer la « réalité irréalité du langage », de dépasser le langage vers une transformation du réel. L'écriture de Placoloy va être investie par la « création », par la poésie tant dans les mots que dans la structure. Le langage poétique va retranscrire une réalité qui ne peut se résumer à des histoires, à des chiffres mais plutôt une réalité humaine délicate, tortueuse difficilement abordable. Le langage poétique va tenter d'éclairer une réalité en bouleversant l'alliance traditionnelle des mots, en proposant de nouveaux rapports à la parole et à l'écriture.

C'est ainsi que Placoloy met en œuvre un langage poétique. Il ne s'agit pas de pratiquer un roman narratif où la poésie vient se greffer sur une

---

<sup>1</sup> M. Heidegger, « Holderlin et l'essence de la poésie » in *L'Être et le temps*, Gallimard, coll. Les Essais, 1951, p 237 et sq.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Le Grain de la Voix*, Paris, Editions du Seuil, 1981, p 225

composition traditionnelle. C'est le roman ou le texte dramatique qui est investi par la poésie, dans la structure comme dans l'écriture.

Structurellement, seul *Frères Volcans* adopte le déroulement linéaire de la chronique. Dans les autres romans, la création est investie par le langage poétique. Les points de vue se multiplient, c'est à travers l'expérience personnelle des différents personnages que nous appréhendons la vie de Marcel. C'est à travers leurs témoignages que nous « pénétrons » la vie de Marcel et qu'elle prend, à nos yeux, toute sa signification.

Plus que la fonction référentielle, c'est la fonction émotive que nous découvrons ici. Les mots se bousculent, les images s'interpénètrent. Poétique, puisque c'est dans l'émotivité que nous tentons d'approcher l'essence des êtres et des choses, que nous subissons l'apparente confusion des événements, mais aussi leur inter-action sur les hommes. Poétique, puisque Placolty tente d'éclairer les mots en bouleversant les mots, en brisant l'architecture traditionnelle de la prose, en passant de la narration à la poésie, de la parole dramatique à la déclamation poétique.

Ce sont les propos de Mme Belmont qui nous révèlent la vérité profonde de Marcel. Ce sont les rêves de Léna qui dévident l'écheveau. C'est à travers l'histoire fragmentée des Antilles et des Amériques que nous pénétrons une réalité socio-historique. La fusillade du François en 1900, le parcours politique de Bolívar, les anecdotes et les « faits divers de société » tel que le récit du fratricide nous permettent d'approcher une histoire mouvementée.

Car il ne s'agit pas seulement de tenter de cerner une réalité dans sa plus simple expression, mais bien d'engager, dans le cours du texte, une réflexion critique sur le langage romanesque traditionnel.

Par la recherche que l'on y trouve, l'écriture poétique devient le témoignage des bouleversements, des hésitations, du trouble et de la peur (l'émotivité en somme !) de toute une collectivité en même temps que son choix de changement.

L'écriture est poétique, car elle est jouissance : jouissance de la création,

jouissance de la manipulation, jouissance du bouleversement, jouissance d'étincelles jetées à la face du ciel. C'est justement cette possibilité offerte à l'écrivain qui distingue la littérature des autres formes de communication.

De cette relation partagée va naître une identification entre certains peuples et certaines œuvres. Ce sont les livres qui font les peuples, affirmait Ezequiel Martinez Estrada. Dans l'univers américain, qui ne pense pas aux œuvres de Césaire, d'Alejo Carpentier, d'Asturias pour le Guatemala, de Gallejos pour le Venezuela ? Cette représentation collective s'appuie sur un patrimoine (mythes, valeurs spirituelles et esthétiques) qui nous impose une vision particulière de la réalité. En s'emparant des rythmes, des harmonies, du rituel des images, de la synonymie, des antithèses, des parallélismes, des symétries, la parole devient étincelante avec le maximum d'efficacité.

C'est dans cette synthèse artistique entre le renouvellement nécessaire de certaines formes romanesques et les nécessités de l'engagement, que réside l'originalité profonde de l'œuvre de Placolý. L'œuvre, nous pouvons le dire, s'est montrée décisive, car, après Césaire, elle interpelle sur les nouvelles formes d'écriture.

Sur le plan de l'esthétique, Placolý est le promoteur d'une approche nouvelle :

- la narration poétique ( romans et nouvelles) ;
- la pratique de l'inter-genre ( La vie et la mort de Marcel Gonstran, Frères Volcans);
- la pratique de deux langues au théâtre ( une version bilingue de Don Juan est proposée par l'auteur)

C'est une œuvre qui se situe d'emblée dans ce qu'il est convenu d'appeler l'avant-garde créatrice, et c'est là le trait le plus spécifique de Placolý.

Alors que le roman d'expression antillais d'expression française, héritier de toute une tradition littéraire perpétue une technique exclusivement réaliste, sans véritable innovation ; Placolý, dès son premier roman bouleverse « le

fleuve tranquille » de la production romanesque.

En outre, quand les romancier antillais, marqués par la perspective coloniale, n'écrivent que des romans « ethnographiques » présentent des colonisés, déchirés par leur acculturation, victimes de l'exploitation et en quête d'identité. Dans le même temps, il montre les conséquences psychologiques sur des hommes dont l'esprit est embrumé par une situation économique et politique. Certes, cette attitude de Placolý n'est pas complètement inédite (elle a été préparée par la poésie de Césaire ou l'écriture romanesque de Zobel<sup>1</sup>), mais Placolý ouvre une voie nouvelle pour l'écriture romanesque aux Antilles.

Ainsi *La Vie et la Mort de Marcel Gonstran* (1971) est un roman révolutionnaire, tout comme ceux qui vont le suivre.

### III) REALITE ET FICTION

#### 1. UN ROMANCIER REALISTE

Par définition, tout roman [et pourquoi pas toute nouvelle ?] est peu ou prou analyse d'une société. Les romans de Placolý semblent illustrer le choix du réalisme traditionnel. Que ce soit dans *La vie et la mort de Marcel Gonstran* (1971), *L'eau de mort quildive* (1973), *Frères Volcans* (1983), "Les Pauvres gens" (1980), "Une journée torride" (1991), des événements historiques s'entremêlent aux aventures des personnages types. Nous rencontrons successivement un martiniquais en route vers l'exil en France hexagonale, un paysan victime de l'exode rural des années 50, l'esclavagiste sûr de son pouvoir (Mme de Brenne), une figure tutélaire de grand-père affectueux, une mère marâtre, etc. Mille et un détails de la vie quotidienne à la Martinique et plus largement aux Antilles jalonnent l'œuvre. Cette multitude de faits, d'anecdotes est doublement appréciée. Par les lecteurs autochtones qui s'y reconnaissent et y trouvent une image prosaïque et objective de la réalité. Par les lecteurs étrangers agréablement dépaysés. En plus du regard exogène et

---

<sup>1</sup> Voir en annexe l'article de Vincent Placolý intitulé « Une lecture de Diab'la ».

quelquefois exotique, ils y trouvent l'image d'une société dans son fonctionnement quotidien et dans ses relations dramatiques et ses réactions psychologiques.

Nous retrouvons tous les éléments qui fondent l'écriture réaliste : un espace, une progression temporelle, la présentation de modèles sociaux qui font leur apprentissage amoureux (Marcel) ou social (Ignini). Nous sommes témoins du cheminement de Marcel Gonstran de son plus jeune âge à son départ en «l'autre bord » et son retour en terre natale ou le déplacement d'Ignini de son Sud natal à sa vie dans la capitale, Fort-de-France. Dans tous les textes de Placolý, l'intrigue est construite sur la réussite ou l'échec. Elle est le reflet des milieux sociaux dans lesquels évoluent les personnages.

Le réalisme s'exprime à travers l'observation du monde social et historique. Il s'intéresse aux choses, aux situations et aux gens représentés dans tous les aspects de leurs expériences. L'écriture réaliste veut attirer l'attention sur le réel, dans sa diversité et sous ses aspects les plus divers.

Une telle démarche participe de l'exploration identitaire « car l'essentiel...c'est pour l'écrivain le lieu de son enracinement, de sa terre et de son peuple, la profondeur de sa mémoire et l'horizon de ses projets <sup>1</sup> ». A travers l'écriture, le surgissement de la parole, c'est une identité qui se cherche et se crée.

Pour ne citer que le seul *Frères Volcans*, on y repère aisément les éléments de la vie quotidienne, facilement vérifiables dans les documents historiques : les bousculades dans la rue lors de l'arrivée du packet, la hantise des troubles de 1793, le simulacre de pendaison de PrévotEAU sur la place de la Place d'Esnotz, l'humiliation de Porry-Papy par un officier de marine le jour de l'arrivée de Perrinon à Saint-Pierre, etc. Face à des personnages historiques reconnus (Huc, Pory Papy, le médecin Rufz), il met son personnage imaginaire, le blanc abolitionniste, face à des personnages réels, il en fait un personnage romanesque, par excellence. Ses pensées, ses mouvements, ses sentiments,

---

<sup>1</sup> J. Howlett in E. Snyder, A. Valdam (éd), *Identité culturelle et francophonie dans les Amériques*, Mélanges, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 1976, p 257.

les petits détails appartiennent à la vie quotidienne et peuvent être transposés dans un monde de fiction.

J'accorde aux incidents de rue plus d'importance que l'anecdote...La colonie tout au contraire reconnaît le quotidien dans l'individu, le repère et le codifie. Par exemple, un nègre n'invective et ne menace un créole dans la rue. S'il le fait, c'est qu'il a déjà pris langue avec les rebelles de la montagne où il sait que la troupe ne le retrouvera jamais. Alors, l'un des deux tuera l'autre. Ou bien, il sent assez de force derrière lui pour soutenir les assauts de la répression. Si le premier est un cas de routine, le second ouvre les portes de la guerre civile. Le rebelle fuit la colonie ; il se met hors la loi, il va grossir le rang des marrons et se prépare à se battre contre les chiens. Dans l'autre cas cependant, il accepte l'état de guerre dont l'issue victorieuse lui gagnerait le monde. (F.V, 52-53).

La volonté réaliste se comprend dans l'imitation du vrai qui est l'une des conditions du roman. Ne parle-t-il pas le début de son Frères Volcans de l'effet d'hallucination comme «une des versions du réel ou le réel lui-même» ? L'effet d'hallucination du réel est non "la déformation du réel, ni son appauvrissement" mais un effet de réel.

"Pour être réaliste, il faut mentir en connaissance de cause", dit Vargas Llosa dans Histoire de Maya (p 74). Dans un roman, il y a toujours plus de mensonges que de vérités, un roman n'est jamais une histoire fidèle.

Il se passe chez les poètes ou chez les écrivains réellement philosophes, un phénomène moral, inexplicable, inouï, dont la science peut difficilement rendre compte. C'est une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans les situations possibles : ou mieux encore, je ne sais quelle puissance qui le transporte là où ils veulent être. Ils inventent le vrai par analogie, ou voient l'objet à décrire, soit que

l'objet vienne à eux, soit qu'ils aillent eux-mêmes vers l'objet<sup>1</sup>.

Pour confirmer les propos de Balzac, la faculté d'imagination du vrai est bien présente dans l'œuvre romanesque. La scène décrite dans le roman *L'eau-de-mort guildive*, paru en 1973, à la page 191, celle de la découverte d'un syndicaliste dans une décharge, à la suite d'un interrogatoire musclé des forces de l'ordre ne s'est-elle pas véritablement passée, lors de la grève agricole de 1974 dans le Nord de la Martinique?

## 2. VINCENT PLACOLY ET LE REALISME MERVEILLEUX

*« Qu'est-ce donc que le merveilleux sinon l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience, reflète sa conception du monde et de la vie, sa foi, son espérance, sa confiance en l'homme, en une grande justice, et l'exploitation qu'il trouve aux forces antagonistes du progrès »<sup>2</sup>?*

Qu'est-ce que le réalisme merveilleux ? Par ce terme, nous analysons la technique consistant intégrer à la trame des romans et des nouvelles, sans les expliquer comme s'ils relevaient du quotidien le plus ordinaire, des événements ou des phénomènes qui n'obéissent pas aux lois naturelles. Cette libération onirique de la fantaisie va donner un style d'une grande richesse lexicale (où images et métaphores sont légion et une langue aussi connotative que dénotative, ce que nous pouvons appeler une prose poétique. Changement de registre, changement d'énonciation, changement de narrateur caractérisent le réalisme merveilleux où le réel se confond avec l'imagination, le vécu avec le rêve.

"Qu'est l'histoire de l'Amérique tant entière si ce n'est une chronique du réel merveilleux ?" s'était écrié Carpentier dans le quotidien *El Nacional*, de

---

<sup>1</sup> Honoré de Balzac, Préface de *La Peau de Chagrin*, Paris, Editions Gallimard, coll. Folio, 1974.

<sup>2</sup> Jacques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine*, n° 8-10, juin-novembre 256, p 264

Caracas. Depuis, le genre a été largement mis à l'honneur par l'Haïtien Jacques-Stephen Alexis dans un essai sur la question intitulé "Du réalisme merveilleux du Haïtiens » (1956), tandis que des écrivains comme le Cubain Carpentier et le Colombien Garcia Marquez lui ont donné ses lettres de noblesse internationales.

Le réalisme merveilleux est une manière habile d'aborder le vieux dilemme présent dans les débats littéraires : civilisation/barbarie - Europe/Colonie et prend le contre-pied poétique et romanesque des circonstances historiques de la conquête coloniale. En revendiquant la création d'un imaginaire composite avec la nature, l'histoire, les mœurs et les mentalités de sociétés marquées par la colonisation, le réel merveilleux représente la folie de la vie, la démesure des relations humaines générées par la conquête européenne et le colonialisme. Se mêlent allègrement l'horrible et le merveilleux, le mythique et l'histoire réelle, l'historique et le fantastique, les événements extraordinaires de nos sociétés.

Ce sont toutes ces relations que tente de rendre Placolý à son œuvre. En particuliers dans ces deux premiers romans et dans ses nouvelles. C'est ainsi que nous devons comprendre l'apparente dispersion que nous retrouvons dans un roman comme *La vie et la mort de Marcel Gonstran*. Ce texte n'est que l'expression de l'horrible (la scène du fratricide) mêlé mythique (ce vieil homme assis devant une église, un chien à ses pieds, qui transmet la parole et le sens de l'histoire), à l'érotique et au charnel (il offre sa semence à un arbre dans les jardins du Luxembourg) et à l'historique (le personnage de Bolívar et le récit de la grève de février 1900 au François).

Bien entendu, le réel merveilleux de Placolý a pris une coloration et une orientation différente de celle de Carpentier, Asturias, Cortázar, Garcia Marquez, J.S. Alexis et les autres. Mais l'on y retrouve la même sensibilité dionysiaque, baroque, le même souffle épique et lyrique qui traduit la richesse de l'aventure historique et de l'imaginaire des Amériques. Défini comme « modification inattendue de la réalité », « révélation privilégiée de la réalité »

ou illumination inhabituelle qui favorise de manière singulière les richesses inaperçues de la réalité » pour la première fois, le 8 avril 1948, dans *El Nacional* de Caracas, puis l'année suivante, dans le prologue du *Royaume de ce monde*, le réalisme merveilleux se comprend en synonymie avec le merveilleux (opposé au réalisme), le magique et le surnaturel.

Nous ne pouvons pas dire que Placolý puise la matière de son merveilleux dans le folklore. Seuls la nouvelle « Le rêve bleu » et le texte dramatique *La vie douloureuse et tragique d'André Alike*, son inspirés par l'univers du conte. Si le folklore ne constitue pas l'essentiel de l'œuvre, la production du merveilleux met en avant la parole et le fantasme. Le roman *La vie et la mort de Marcel Gonstran* en est un exemple. L'une des approches du merveilleux est le passage à travers des zones perturbées : maladies, éthyliste, troubles mentaux. Ainsi l'aliénation devient le moteur du texte. Et puisque très souvent la folie ou le fantasme rejoint l'acte de rêver et de conter nous abordons des passages qui nous conduisent au vertige.

Cette réalité merveilleuse s'exprime par des signes repérables dans l'écriture de Placolý. D'abord ce que l'on appelle le tellurisme, cet attachement à la terre et aux circonstances de l'histoire. C'est toute une réalité complexe qu'il nous est donné de voir, même si nous ressentons confusément que la nature – cyclones, tremblements de terre et éruptions volcaniques – fait peser des menaces réelles sur le destin de l'île. Tout en Amérique est démultiplié. Il suffit de relire la description de l'éruption de la Pelée dans les années trente, faite dans *L'eau-de-mort quildive*, pour se convaincre du regard fantastique jeté sur l'activité des éléments naturels.

L'une des questions posées par Placolý concerne la relation entre le réel et la fiction. Comment situer le personnage et la personne dans une histoire ? Ainsi des textes naissent à l'intérieur des textes donnant une couleur spécifique à la création. Tout comme la fiction contamine le vécu, les êtres extra-littéraires obtiennent un statut littéraire. Ne voit-on pas apparaître, dans « Le voyage secret d'Auguste-Jean Chrysostome », un poète qui aime la ville de Fort-de-France en qui nous reconnaissons aisément le poète, député-maire de la capitale. C'est ainsi que des événements tragiques, ceux de 1962 avec

l'explosion d'un avion transatlantique sur les hauteurs de la Guadeloupe, intègrent le texte.

A un autre niveau, le texte de Placolý se nourrit de symboles, de mythes et d'allégories présents dans notre culture populaire et savante qui tentent de faire une esthétique propre, composite et syncrétique qui associe les héritages africains, européens et précolombiens. Les nombreuses épîtres, épigraphes, et citations qui parsèment les textes sont destinées à renchérir le caractère merveilleux du discours. Ce procédé a le double avantage de diversifier les origines du texte et d'entraîner le lecteur hors de son espace et de son époque.

C'est l'une des constantes de l'écriture de Placolý, qui tout en maintenant l'écriture de l'événement dans la limite du raisonnable insiste sur le caractère ambigu de la réalité, de certains actes. La nouvelle « Le Gran Man By-Man » est révélatrice de cette volonté de planer l'incertitude sur les actes et sur les choix.

C'est cet immense creuset qui donne aux races et aux cultures la possibilité de se rencontrer et de préparer une humanité originale. Voilà ce qu'il y a de merveilleux dans cette réalité. Personne, aujourd'hui, ne peut nier le caractère « merveilleux » des Antilles et de l'Amérique qui conjugue archaïsme et modernité. Le grand voyageur que fut Placolý savait que ces contrées abritaient des peuplades « primitives », et, en même temps, les technologiques les plus avancées. La lecture de la nouvelle « L'air et la pierre » nous le rappelle amplement.

### 3. UNE IMPLICATION DANS L'UNIVERS AMERICAIN

*L'artiste qui défend son droit à rêver, à créer de la beauté, à imaginer, avec le même acharnement et la même conviction avec laquelle il défend son droit à se nourrir, à avoir un toit, à préserver sa santé, cet artiste-là sera le seul capable de démontrer que son activité n'est pas un luxe, mais un besoin, et pas seulement pour lui-même mais aussi pour ses semblables.*

*Raül Pérez Torres<sup>1</sup>*

Nous retenons l'ampleur de l'œuvre que nous venons de détailler (des romans, de nombreuses pièces de théâtre, des essais et des pamphlets) et la dimension universelle de cet écrivain qui écrivit en deux langues (français et créole), eut un contact permanent avec la langue anglaise et surtout espagnole (de laquelle il traduisit des essais). Mais l'une des constantes de l'imaginaire ces textes littéraire est son inscription dans l'univers américain. Dans tous les énoncés apparaissent des éléments qui assurent à l'ensemble de la production une cohérence indéniable. Les isotopies thématiques (le contenu) et figuratives (les formes expressives) permettent de retrouver une certaine homogénéité et une certaine continuité de l'inspiration dans un ensemble hétérogène, au premier abord. L'écrivain nous propose un déplacement qui va du plus lointain, l'Afrique dans la nouvelle « Le rêve Bleu », au plus proche, la Martinique. Il va de l'espace le plus circonscrit géographiquement : l'île, au plus ouvert : le continent. La temporalisation épouse un ordre chronologique qui va du temps des commencements : l'arrivée des colonisateurs et la rencontre avec les autochtones, au temps présent : les événements de Décembre 59 ou l'Affaire Marny. Passé et Présent se conjuguent dans une œuvre qui se veut la réconciliation de l'homme avec sa géographie, avec son histoire.

Certains peuples ne laissent derrière eux rien qui pût rappeler leur passage, sauf l'emplacement de leurs feux, que les

---

<sup>1</sup> Raül Pérez Torres, Revue *Casa de las Americas*, La Habana, Juillet-Août 1987, n° 127, p 170

pluies, les vents et les tornades finissent par enterrer. D'autres, dans un incompréhensible souci d'immortalité, ont cru devoir s'entourer de pierres, de bois, de tuiles, de ferronneries, de maçonneries et de marbres. (J.T, 157)

Fouiller notre Histoire, notre hier problématique doit permettre de retrouver notre « ici et maintenant » et de « hisser le nègre à la hauteur des exigences de son temps ». Les héros sont noirs ou blancs, ils sont des Antilles ou vivent leur vie à Paris, sur le Maroni ou en Amérique Latine. Ce sont des hommes et des femmes qui se révèlent au monde et nous permettent de prendre conscience des enjeux du monde moderne. Ils suggèrent une autre interrogation sur le monde et sur l'identité antillaise qui dépasse une observation pure et simple, disons même étriquée, du monde antillais.

Parcours – Passage par la « sociologie à peine scientifique du feu », c'est-à-dire du rhum, obtenu par la distillation de la canne à sucre, selon la méthode cognacaise, attribuée au père Labat ; essai sur cet instrument de domination coloniale qu'est un alcool mortifère dont il est symbolique que l'inventeur soit un prêtre catholique.

Parcours – Passage à la colonie sœur : la Guyane, avec la recherche sur le malentendu d'une impossible paix entre les colonisateurs et Nègres marrons, reconstitué comme simple constat, sans jugement de valeur, par les moyens de la fiction historique, mais saisie incomplète, brouillée, comme une image en partie effacée ou comme dans les incertitudes d'un témoignage.

Parcours – La mise en contact subreptice de la Martinique avec la Colombie voisine, bien loin du journalisme manipulé-

manipulateur, et qui débouche sur toute la problématique de l'évolution de l'Amérique Latine<sup>1</sup>.

Le parcours discursif est construit dans la multiplicité des genres. Ce qui, dans un premier temps, semble être une « disjonction » doit être appréhendée comme une « conjonction », car toutes les formes littéraires rencontrées au cours de l'œuvre sont, en fait, des variations significatives qui sont complémentaires. Pour reprendre les mots de Placolý lui-même, l'œuvre doit être « considérée comme un réseau de faisceaux convergeant vers un même point. Le réseau de faisceaux constitue le circonstanciel, le fortuit, le hasard des expériences. Mais c'est dans le point de convergence que réside la force de l'ouvrage ». « Le sens est là : dans quatre ou cinq ouvrages qui disent aussi bien l'actualité que le futur », nous dit René Ménéil.

En nous proposant des œuvres qui retracent son expérience individuelle, avec ses préoccupations quotidiennes, ses orientations politiques et philosophiques, en nous conduisant sur la voie d'une vision personnelle du monde, l'écrivain enrichit la littérature des Antilles.

En investissant le champ de l'Universel, Placolý s'attache à élargir son regard, tel que lui avait recommandé Césaire, à la lecture de son premier roman. Linguistique, anthropologie, création littéraire y sont tour à tour interrogées, parcourant ainsi l'aire culturelle des sociétés antillaises et américaines. La diversité des langues et des peuplements, l'émiettement géographique vont être le ferment d'une écriture qui épouse les Amériques du Nord et du Sud et qui interroge les cadres linguistique, politique et ethnique à la lumière des expériences de l'Ancien Monde.

---

<sup>1</sup> Michel Lequenne, « La « Journée torride » de Vincent Placolý », *Tranchées* Spécial, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, Janvier 1993, p 19.

## CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

L'étude des structures nous conduit à appréhender l'originalité de l'écrivain, Le style, c'est-à-dire « la façon propre à l'écrivain de présenter sa pensée », est évidemment différent selon l'homme ; éclatant ou sobre, abondant ou sobre suivant les tempéraments ».

Ses textes qui brisent l'organisation linéaire du récit sur le plan du temps et de l'espace sont souvent accusés d'hermétisme. La destruction des structures romanesques traditionnelles transforme la représentation du réel et impose la priorité de l'écriture sur la matière romanesque. Cette destruction empêche l'émergence d'une signification trop attendue, trop convenue. Ainsi, le sens se trouble et subit une subversion. Le réel garde une certaine opacité et permet des lectures variées.

Devant les difficultés pour une voix unique de rendre compte du monde, de donner un sens à la totalité de ce monde, nous assistons à l'utilisation d'une parole, de figures et de voix multiples et d'un narrateur fragmenté. C'est la fragmentation du récit, le morcellement du temps avec ses discordances, la multiplication des points de vue et la richesse polyphonique des sujets qui introduisent une notion d'écriture hermétique. Néanmoins, ce démantèlement coexiste avec un réseau d'images obsédantes lié à un système de représentations symboliques qui constituent une unité organique.

Ces romans, à la structure complexe, mais dont on retient la densité et l'intensité se développent, à travers un récit fragmenté qui bouleverse la chronologie, mêle les espaces, et fait s'imbriquer plusieurs voix. Ce qui caractérise cette production en prose, c'est la constante recherche des effets d'oralité, ainsi que la volonté de rendre compte à travers la création littéraire d'une réalité linguistique et culturelle spécifique. Ces romans éclatés qui visent à rendre, dans une structure polyphonique, de la réalité éclatée d'un monde en crise : de multiples « voix » qui racontent, animant le texte d'un grand discours commun. La construction narrative est régie par l'intégration de textes multiples et par la combinaison de voix et de consciences narratives multiples

elles aussi ; le tout « organisé » par une conscience fédérative, le narrateur qui fait des romans un grand discours collectif, écrit et oral. Cette stratégie narrative vient nourrir la constante réflexion sur le langage, la pluralité des voix questionnant l'écriture de fiction.

L'écriture de Placolý se distingue de l'écriture romanesque traditionnelle, qui dans sa volonté d'exprimer l'original et l'autochtone et de dénoncer les conditions de vie misérables, sur les habitations, offrait une représentation dichotomique du monde antillais. Cette littérature de la terre a connu leur apogée avec Zobel et Glissant et Placolý veut la dépasser. Les conflits de l'homme avec le monde environnant s'extériorisent et ce sont eux qui donnent consistance au monde décrit. Les personnages sont des figures équivoques et contradictoires, qui assument le rôle d'archétype et qui, nous renseignent sur les racines, les origines, le présent et le destin de l'homme antillais.

Décider que la confusion des genres nous permet d'avoir de nouveaux moyens d'investigation pour interroger des textes dont le charme et la qualité participent en grande partie du mélange des genres et des tons et de l'incertitude qui en résulte. Cette caractéristique n'est vraiment remarquable qu'aux yeux de ceux épris de distinction et de pureté des genres. En proposant la destruction et l'éclatement des structures temporelles et spatiales, le monologue intérieur, la multiplicité des points de vue, la plongée vers les racines profondes des comportements individuels ou collectifs, le mélange du scatologique et du sacré, la révélation des mythes, « l'amalgame du réel et des rêves » pour reprendre une formule de Borges, Placolý s'attache à nous interroger sur l'acte d'écrire. Une communication d'Ana Pizarro intitulée « Sur le caractère ancilar de notre récit latino-américain » semble constituer une bonne définition de l'écriture placolienne.

La période, ère de crise du pouvoir, lutte entre « caudillos » - qu'on a appelé la période d'anarchie, se termine en 1850 pour la plupart des pays et se caractérise par l'instabilité de la bourgeoisie créole, elle coïncide avec la disparition presque totale du genre, qui réapparaîtra avec force après 1850. En fait, on voit prendre forme à ce moment-là un écrit narratif

hybride Facundo, de Sarmiento, comme expression de la recherche d'un genre, par la voie d'un produit mixte qui va de la narration à la réflexion en passant par l'essai ». (p 14).

C'est l'occasion, pour l'auteur, de donner une plus grande place à la dimension connotative, c'est-à-dire aux images et à une plus grande profondeur dans ses relations avec le réel, à une réalité dont la lecture se fait au-delà de ce qui est contingent, conjoncturel et circonstanciel.

Le caractère expérimental des ouvrages tant au niveau structurel qu'au niveau linguistique, leur tonalité, les mutations imprévisibles de la voix narrative, témoignent d'un choix d'une esthétique de la fragmentation et de la démultiplication, fortement influencée par le roman latino-américain (Borgès, Marquez, Fuentes) et bien loin de la facture linéaire, classique, du roman d'apprentissage. Les entorses au point de vue de la distance narrative servent à dramatiser le récit, pour introduire l'émotion, pour rééquilibrer la place occupée par les personnages.

C'est l'écriture qui « travaille » le lecteur, en renonçant à imposer un discours didactique ou polémique au moyen de gloses de l'action effectuées par le narrateur-auteur ou par un personnage porteur de vérités. Chaque texte littéraire constitue une véritable unité en soi, même s'ils obéissent à des inspirations variées. D'apparence disparate, l'œuvre discursive ne cesse de tourner autour de ces problèmes qui la hantent : quel rôle joue la culture dans la construction de nos pays, à quel champ géographique devons-nous nous rattacher pour construire nos identités ?

*Frères Volcans* est aussi bien un roman qu'un essai sur le roman puisque la constitution du roman se présente à nos yeux, répondant au souhait de l'auteur de présenter la mise en œuvre de la création du roman. C'est à une nouvelle recherche sur les structures romanesques et narratives que l'écrivain se livre. Ce renouvellement trouve son prolongement logique dans les techniques mises en œuvre. Pygmalion, il s'exerce à façonner un nouveau lecteur. La perception ardente de Placoloy de la littérature dévoile les préoccupations de l'écrivain pour le lecteur de demain. Car il présuppose un

public plus averti que lui-même.

L'écrivain est un auteur de nouvelles original et singulier. Son originalité tient de l'atmosphère qu'elles dégagent. Les nouvelles créent un espace de fascination, en raison de leur originalité en tant qu'objet textuel et en tant qu'élément de sa thématique personnelle. Il en fait ressortir ses propresangoisses, il met en scène ses peurs et ses obsessions.

Il nous présente deux théâtres qui sont à l'opposé l'un de l'autre. Un théâtre des relations quotidiennes, un théâtre des idées ; un tableau des mœurs et un théâtre des ambitions philosophiques. Un théâtre du quotidien et un théâtre de la pensée. Du théâtre pour être pensé, on passe au théâtre pour être vécu. On ne reçoit pas les pièces de la même manière, on ne les vit pas de la même façon. Présentant des lieux où la haine s'épanouit, où l'on s'épie, où l'on contrarie les projets des uns, en soutenant les projets pervers des autres, la course à l'argent et au pouvoir, le mariage comme transaction commerciale et en face les sentiments désintéressés, la liberté, presque toujours accompagnée de la fragilité de l'amour profond ; le théâtre placolien est fait de beauté et de laideur, d'ignominie, de tromperies et d'honnêteté. Il faut lire le théâtre de Placolty comme une interrogation perpétuelle sur l'homme dans la société. Ce théâtre est une mine pour quiconque veut comprendre le fonctionnement de la « poétique » de Placolty et approfondir les obsessions psychanalytiques de l'écrivain. Les thèmes récurrents : la solitude, la quête de la liberté, profondément théâtraux, puisqu'ils s'enracinent dans l'origine de la tragédie, sont la l'objet de toutes les variations. Le théâtre demeure un des espaces où il est encore possible de réfléchir devant et avec les autres.

Comme beaucoup d'autres écrivains, de Césaire à Glissant, l'idéal de Placolty est d'être une sorte de conscience morale de son pays, voire de la Caraïbe et des Amériques. C'est ainsi qu'à côté de l'œuvre de fiction qui légitime très souvent la réussite d'un écrivain, il s'attelle à l'écriture d'essais et de réflexions.

Malgré les apparences, les textes de Placolty n'appartiennent pas au genre de la littérature d'idées ou à idées ; en ce sens que littérairement, ils ne

limitent pas leur démarche à la mise en forme d'un discours militant : mais les éléments véhiculés par la fiction y sont travaillés par la forme littéraire et qu'ainsi se mettent à produire de la pensée.

Nous aurons compris que l'œuvre de Placolý présente une unité réelle. En réalité, toute son écriture, qu'elle soit romanesque, dramatique ou discursive est strictement consacrée à l'homme, au questionnement fécond, à l'expression des peurs, des tourments, des sentiments de l'homme martiniquais. Elle est fondamentalement polyphonique car l'écrivain recherche la vérité, dans la pluralité, dans la conscience de tous les personnages du roman. Œuvre cohérente qui ne peut se comprendre qu'à travers l'évolution d'une vie, avec ses tourments intimes, qui se confronte en permanence et à distance au déroulement de l'Histoire. Une écriture qui reflète l'acharnement d'un individu à ne transiger ni sur ses convictions ni sur la liberté d'autrui

Placolý ne recule ni devant le pathétique, ni devant les digressions historiques ou philosophiques. Il habille ses personnages et ses textes des éléments de la narration moderne qu'il manie avec aisance, comme une langue allant de soi. A travers les personnages, l'écrivain se fait regard qui voit, qui analyse ou œil qui s'incruste.

limitent pas leur démarche à la mise en forme d'un discours militant : mais les éléments véhiculés par la fiction y sont travaillés par la forme littéraire et de cet aspect de la pensée

Nous aurons compris que l'œuvre de Placoy présente une unité réelle. En réalité, toute son écriture, qu'elle soit romanesque, dramatique ou discursive est étroitement consacrée à l'homme, au questionnement fécond, à l'expression des peurs, des tourments, des sentiments de l'homme martiniquais. Elle est fondamentalement polyphonique car l'écrivain recherche la vérité, dans la pluralité, dans la conscience de tous les personnages du roman. Œuvre cohérente qui ne peut se comprendre qu'à travers l'évolution d'une vie, avec ses tourments intimes, qui se confronte en permanence et à distance à un déroulement de l'histoire. Une écriture qui reflète l'acharnement d'un individu à ne transiger ni sur ses convictions ni sur la liberté d'autrui.

Placoy ne recule ni devant le patétique, ni devant les digressions historiques ou philosophiques. Il habille ses personnages et ses textes des éléments de la nation moderne qu'il mène avec aisance, comme une langue allant de soi. A travers les personnages, l'écrivain se fait regard qui voit, analyse ou qui s'instaure.

**EXCLU DU PRÉT**



D 062 093624 8



**UNIVERSITE DES ANTILLES ET DE LA GUYANE**

**FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES**

**FORMATION DOCTORALE CARAÏBES-AMERIQUES**

**GRELCA**

Groupe de Recherche et d'Etude des Littératures et Civilisations de la Caraïbe et des Amériques Noires

N° attribué par la bibliothèque

Tome 2

**THESE**

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DES ANTILLES ET DE LA GUYANE**

Discipline : Littérature Générale et Comparée

Présentée et soutenue publiquement par

**Daniel SEGUIN-CADICHE**

Le

***Le Système des Ecritures dans l'œuvre  
de Vincent Placolý***

**Structures, Idéologies, Symboliques.**

**Directeur de Thèse : Monsieur le Professeur Roger TOUMSON  
de l'Université des Antilles et de la Guyane**

**JURY**

- M. Daniel-Henri PAGEAUX, Professeur, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle  
*Président*  
M. Jean-Yves POUILLOUX, Professeur, Université de Pau et des Pays de l'Andorre  
M. Jean-Claude CARPANIN MARIMOUTOU, Professeur, Université de la Réunion  
M. Roger TOUMSON, Professeur, Université des Antilles et de la Guyane  
M. Gorges VOYSSET, H.D.R, Université des Antilles et de la Guyane



# UNIVERSITE DES ANTILLES ET DE LA GUYANE

FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

FORMATION DOCTORALE CARAÏBES-AMERIQUES

GRELCA

Groupe de Recherche et d'Etude des Littératures et Civilisations de la Caraïbe et des Amériques Noires

N° attribué par la bibliothèque

Tome 2

THESE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DES ANTILLES ET DE LA GUYANE

Discipline : Littérature Générale et Comparée

Présentée et soutenue publiquement par

Daniel SEGUIN-CADICHE

Le

## *Le Système des Ecritures dans l'œuvre de Vincent Placolý*

**Structures, Idéologies, Symboliques.**

Directeur de Thèse : Monsieur le Professeur Roger TOUMSON  
de l'Université des Antilles et de la Guyane

### JURY

- M. Daniel-Henri PAGEAUX, Professeur, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle  
*Président*  
M. Jean-Yves POUILLOUX, Professeur, Université de Pau et des Pays de l'Andorre  
M. Jean-Claude CARPANIN MARIMOUTOU, Professeur, Université de la Réunion  
M. Roger TOUMSON, Professeur, Université des Antilles et de la Guyane  
M. Gorges VOYSSET, H.D.R, Université des Antilles et de la Guyane





## UNE VISION TRAGIQUE DU MONDE

*Si l'écrivain interroge l'univers... le critique interroge la littérature, c'est-à-dire un univers de signes... ce qui était signe chez l'écrivain (l'œuvre) devient sens chez le critique (puisqu'objet du discours critique), et d'une autre façon ce qui était sens chez l'écrivain (sa vision du monde) devient signe chez le critique, comme thème et symbole d'une certaine nature littéraire.<sup>1</sup>*

Genette Gérard

*L'interprétation des œuvres littéraires s'effectue couramment par la recherche d'un ou plusieurs sens symbolique(s). On peut donner à une œuvre des valeurs de symbole très diverses, à l'aide de la psychanalyse, de la sociologie littéraire, de la symbolique des nombres, etc. Ces valeurs, même si l'auteur ne les a pas cherchées, ne sont peut-être pas moins réelles que celles qu'il avait dans l'esprit. Mais elles restent postérieures à la création, extérieures même à celle-ci peut être. Une interprétation symbolique dépend intérieurement de son auteur, qui est le lecteur<sup>2</sup>*

Gradius

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p 148.

<sup>2</sup> Extrait du dictionnaire *Gradius*, Paris, Édition 10/18, 1984, 584 p.

Dans la multiplicité des approches, nous avons perçu une série de symboles qui émergent des textes et dont les articulations composent ce que nous pouvons appeler une « large mélodie interrompue qui est à la fois vie et œuvre, destin et expression »<sup>1</sup>. Nous nous attelons à l'interprétation des symboliques qui deviennent les balises d'un échange entre les personnages, le créateur et ses lecteurs. Comme le dit G. Durand, le symbolisme doit être envisagé comme un « trajet anthropologique » c'est-à-dire un « incessant échange au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social »<sup>2</sup>.

Quel sens donner à l'œuvre ? Placolý nous propose-t-il sa vision du monde ? Son œuvre nous révèle-t-elle une approche personnelle de l'être humain ? Est-elle l'écriture politique d'un monde ? Est-elle la révélation d'une écriture, d'un style, d'une esthétique ?

Les réflexions que nous livrons n'ont pas la prétention d'être une étude exhaustive de tous les thèmes et symboliques développés dans son œuvre. Il s'agit plus simplement d'une modeste investigation, un éclairage pouvant faciliter la lecture et la compréhension de l'œuvre.

---

<sup>1</sup> Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Editions Gallimard, 1970, p 281.

<sup>2</sup> G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p 31.

# UNE VISEE ANTHROPOLOGIQUE

## D) LA QUESTION IDENTITAIRE

### 1. LES TROIS ETAPES DE LA REVENDICATION IDENTITAIRE

Pourquoi la question identitaire semble aussi importante dans la littérature antillaise ?

Pour le Guadeloupéen Jacky Dahomay, cette question est d'autant plus présente dans notre réflexion « que nous sommes devenus des terres d'errance ou cette quête rencontre l'Autre, l'Occident »<sup>1</sup>. Il en veut pour preuve la définition des Antilles comme sociétés « d'habitations », c'est-à-dire comme la révélation d'une difficulté des premiers colons à s'installer sur ces terres nouvelles. C'est l'analyse de Todorov sur la « découverte » de l'Amérique comme « rencontre extrême et exemplaire » qui peut, le mieux, permettre de comprendre la question de la relation des Antillais au monde et l'interrelation avec les données de la conscience.

Le maître en usant de son statut se crée un droit politique, une morale et une esthétique qui lui permettent de décider de l'infériorité de l'« autre », de l'esclave. Entre la présence à son « ego » et la représentation de l'Autre, un clivage naît entre la positivité d'une position et la négativité de l'autre. Mais la ségrégation raciale qui touche le sujet dominé ne résiste pas à la solidité formelle des idéologies et des systèmes quand la négativité renvoie au Même ou quand l'Autre se retrouve autant dans la répétition que dans la différence. Cette difficulté de vivre est aisément vérifiable chez les Mulâtres. S'ils se démarquent aisément des Noirs, ils ne sont pas nécessairement admis dans le monde blanc. Se pose la question de l'appartenance à un monde, à une caste, à un groupe social et racial.

---

<sup>1</sup> Jacky Dahomay, « Habiter la Créolité ou le heurt de l'Universel », *Chemins critiques* n° 3, Revue Haïtiano-Caribéenne de Sciences, d'Arts et de Littérature, Port-au-Prince, Haïti, Décembre 1989, p 111.

Le fait culturel de nos pays devient alors le centre des interrogations sur la représentation identitaire.

## 2.1 : LA NEGRITUDE

La colonisation est l'affirmation de la domination d'une minorité sur une majorité. Il est évident que la minorité et la majorité appartiennent à des ethnies différentes.

Il existe un lien étroit entre le texte littéraire et la réalité sociale qui lui sert de support. Que dit la littérature antillaise ?

L'un des premiers réflexes de l'idéologie coloniale fut de refuser à «l'alter» (l'autre), le droit à l'humanité. La littérature va permettre à la minorité ethnique blanche de représenter sa vision des rapports vécus «en faisant accepter comme réel et comme justifié son rapport vécu au monde » Comme le dit Albert Memmi dans *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*<sup>1</sup>, la littérature sert le racisme et permet de mettre en évidence les différences entre colonisateur et colonisé, de valoriser ces différences au profit du colonisateur et au détriment du colonisé, de porter ces différences à l'absolu, en affirmant qu'elles sont définitives.

La création littéraire antillaise se nourrit de la constitution de ce champ historique. Le rôle de la littérature blanche créole a été de légitimer, avant et pendant l'esclavage, sa vision des rapports entre les classes sociales et les races. Par contre, le rôle des écrivains noirs et mulâtres fut, la plupart du temps, de prendre le contre-pied de cette proposition idéologique mise en place par les superstructures esclavagistes et post-esclavagistes qui avaient construit des théories, des «pratiques» scientifiques, religieuses ou esthétiques qui proclamaient «l'aliénation», voire l'infériorité du sujet noir. Les auteurs noirs et mulâtres affirment le droit au colonisé le droit d'être un sujet humain jouissant du plein exercice de ses facultés physiques, intellectuelles et affectives.

---

<sup>1</sup> Albert Memmi, *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*, Paris, Editions Buchet-Chastel, 1957, p 109.

Après avoir été l'expression de la partie favorisée de la population, la littérature devient la révélation au monde d'une expérience de la quête identitaire du colonisé. Cette nouvelle littérature se fait l'écho d'un assujettissement, elle s'inscrit comme la protestation contre l'injustice qui a été faite à la population défavorisée. Il s'agit, pour les auteurs, de témoigner de leur présence au monde, de dire leur propre vue du monde, de faire part de leur expérience de l'Histoire.

Quels sont les éléments qui déterminent la naissance de la Négritude ?

Quand elle prend naissance dans les années trente, la Négritude s'inspire des buts que s'étaient fixés les rédacteurs de la Revue du Monde Noir :

créer entre les Noirs du monde entier, sans distinction de nationalité, un lien intellectuel et moral qui leur permettra de se mieux connaître, de s'aimer fraternellement, de défendre plus efficacement leurs intérêts collectifs et d'illustrer leur race.

La « conscience antillaise », qui prend forme, s'affirme au moyen d'une littérature qui choisit d'illustrer une identité collective des noirs. Dès lors la littérature antillaise peut se définir comme volonté d'identification. Il s'agit de mettre à jour les exclusions dont sont victimes les dominés : celle de l'Histoire et de l'humanité. Celles-ci révèlent des couples oppositionnels, qui ont fondé la base du système esclavagiste et colonial : Blanc/Noir ; Civilisation/Barbarie ; Europe/ Monde noir colonisé.

Le discours du dominé s'attache à redire un discours dominant qui, très souvent, a donné de lui une image dépréciative et qui l'exclut de la position qu'il espère sur la scène historique. D'un homme heureux, disent les tenants de la Négritude, les colonisateurs ont fait un être perturbé, inquiet. En perdant l'Afrique, il n'est pas en phase avec le nouvel espace colonial que le colonialisme a aménagé. Et c'est ce passé « d'amazones du Dahomey » que

Césaire, Damas et les autres veulent reconquérir, en particulier en réhabilitant les valeurs nègres.

La Négritude se présente comme un contre-discours par rapport aux discours européen, elle est récupération de l'identité et de la dignité nègres. Les écrivains vont choisir de s'interroger sur la racialisation historique des rapports humains dans les sociétés antillaises, sur le complexe d'infériorité lié à la couleur de la peau intériorisé par les Antillais, descendants d'esclaves. Aimé Césaire prône que l'on rompe avec le passé colonial et que l'on rejette certaines de ses valeurs.

Et voici ceux qui ne se consolent point de n'être pas faits à la ressemblance de Dieu mais du diable, ceux qui considèrent que l'on est nègre comme commis de seconde classe : en attendant mieux et avec possibilité de monter plus haut ;

ceux qui battent la chamade devant soi-même ;

ceux qui vivent dans un cul de basse fosse de soi-même ;

eux qui se drapent de métamorphose fière ;

ceux qui disent à l'Europe : « Voyez, je sais comme vous faire des courbettes, comme vous présenter mes hommages, en somme, je ne suis pas différent de vous ; ne faites pas attention à ma peau noire : c'est le soleil qui m'a brûlé<sup>1</sup>.

La Négritude est un cri de douleur qui va dénoncer et s'insurger contre l'aliénation du Noir. Les écrivains noirs vont affirmer que la dignité de l'homme de couleur doit s'affirmer dans la révélation de son identité. La littérature devient l'expression d'une prise de conscience des populations sous tutelle politique et intellectuelle. Cette volonté d'insuffler de la fierté et le sens de la

---

<sup>1</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Editions Présence Africaine, p 84-85.

grandeur aux valeurs et expressions culturelles noires va marquer durablement la littérature noire de l'Afrique, des Caraïbes et des Amériques.

## 2.2 : L'ANTILLANITE

A partir des années soixante-dix, les théories de la Négritude, surtout les positions de Senghor, sont vertement critiquées par de nombreux intellectuels, en particulier le Nigérian Wole Soyinka qui déclare que «le tigre ne proclame pas sa tigritude » et Stanislas Adetovi qui analyse la pensée de la Négritude, dans un essai sulfureux intitulé *Négritudes et Négrologues*.

Pour Glissant, l'un des principaux défenseurs de l'Antillanité, la Négritude a vécu. Si elle a rendu d'innombrables services aux Antilles, l'hypervalorisation donnée à l'Afrique a donné une fausse orientation des combats des défavorisés. Le cri poétique ne peut suffire, car affirmer sa naissance au monde doit conduire à l'affirmation de son existence au monde. C'est ainsi que naît l'Antillanité, très influencée par les idées de Fanon, qui propose de resituer la réflexion sur l'enracinement dans le pays natal et dans son environnement géographique. Paul Niger (pseudonyme de Paul Beville), Bertème Juminer, Daniel Boukman (pseudonyme de Daniel Blérald), Sonny Rupaire, très influencés par les idées de Fanon, sont de ceux qui rejoindront ces préceptes.

L'Antillanité va se positionner comme la théorie combattant les effets de l'aliénation antillaise qui se traduit, particulièrement à partir des années cinquante, par l'assimilation politique et sociale à la France. Les jeunes antillais qui ont, très souvent, choisi la dénonciation des rapports politiques de leurs pays respectifs avec la France reprennent ces critiques et se démarquent de la Négritude et de Césaire. Ce dernier est rendu responsable de l'aliénation des élites nègres. En tant que député de la Martinique, Césaire est dénoncé par les tenants du changement statutaire. Autonomistes et indépendantistes le désignent comme le frein à toute prise de conscience nationale.

Au début des années quatre-vingt, paraît aux éditions du Seuil, *Le discours antillais* d'Edouard Glissant. Ce volumineux essai de cinq cents pages représente la somme des articles et réflexions de ce dernier sur la problématique de l'identité antillaise, des années soixante aux années quatre-

vingt. Parus dans diverses revues, en particulier Acoma, ces différents textes font le bilan d'une réflexion, d'une pratique politique et sociale. Par le constat pessimiste de Glissant qui considère que «la colonisation française à la Martinique est une réussite et que le peuple martiniquais n'existe pas», Le Discours antillais tire implicitement la conclusion que l'Antillanité est dépassée. Glissant s'engage alors dans une réflexion sur l'interpénétration des cultures, sur la créolisation des sociétés et des cultures.

Dans les derniers textes, Poétique de la Relation<sup>1</sup> et Tout-Monde<sup>2</sup>, nous retrouvons l'essentiel des questions qui jalonnent l'œuvre de Glissant : l'obsession de la blessure de la Trace de l'Histoire, la résistance à l'oubli et la dépossession, la «poétique de la Relation» et la «créolisation». L'écrivain y affirme le refus de l'identité unique et de la hiérarchisation des cultures et en fait le fondement du processus de créolisation «qui débloque l'imaginaire, nous projette hors de cette grotte en prison où nous étions enfermés, qui est la cale ou la caye de la soi-disant unicité»<sup>3</sup>. D'autant plus que les langues dominantes subissent des processus de créolisation, là où des communautés minoritaires cherchent à s'affirmer. C'est ainsi que Glissant va mettre en avant la notion de rhizome qui peut établir un lien entre le lieu, l'être et le monde, l'espace singulier et l'univers, l'errance et l'enracinement. À travers ses textes, il nous propose une parole archipélagique qui refuse l'emprisonnement des concepts.

### 2.3 : LA CREOLITE

À la fin des années quatre-vingt, la littérature antillaise va s'enrichir d'un nouveau concept, celui de Créolité. C'est dans Eloge de la Créolité<sup>4</sup> de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant que nous retrouvons l'essentiel de la philosophie de la Créolité qui reprend la problématique de l'identité antillaise, telle qu'elle avait été amorcée par Edouard Glissant dans le

---

<sup>1</sup> Edouard Glissant, Poétique de la Relation, Paris, Editions Gallimard, 1990.

<sup>2</sup> Edouard Glissant, Tout Monde, Paris, Editions Gallimard, 1993.

<sup>3</sup> Edouard Glissant, Poétique de la Relation. «Livre II du traité de Mathieu Béluse», Paris, Editions Gallimard, 1990, p 124.

<sup>4</sup> Bernabé (J), Chamoiseau (P), Confiant (R), Eloge de la Créolité, Editions Gallimard, 1989, 60 p.

Discours Antillais. Ce petit essai de soixante pages se veut un discours sur notre aliénation. Car, ayant vu «le monde à travers les filtres des valeurs occidentales, notre fondement s'est trouvé «exotisé» par une vision française» et les écrivains ont développé «une expression mimétique, tant en langue française qu'en langue créole» (p 15).

Pour les penseurs de la Créolité, il a un moyen sortir de cette aliénation. Il s'agit de s'assumer en tant que créoles.

Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons créoles. Ce sera pour nous une attitude intérieure, mieux : une vigilance, ou mieux encore, une sorte d'enveloppe mentale au mitan de laquelle se bâtera notre monde en pleine conscience du monde<sup>1</sup>.

Ce manifeste est un complément à Lettres créoles, Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975<sup>2</sup>, écrit par Chamoiseau et Confiant. En même temps qu'il est un triple hommage à Césaire, Glissant et Frankétienne, il est surtout une prise de position critique. Ils s'opposent vivement Césaire parce que «la Négritude césairienne n'exposa aucune pédagogie du Beau et ne remédia nullement à notre trouble esthétique» et que ces épigones ont choisi la voie de la littérature engagée, mais en dehors de «la moindre des esthétiques littéraires» (p 20). La Négritude de Césaire est critiquée pour n'avoir pas su théoriser sa propre esthétique et avoir détourné les esprits de l'identité et du Beau des Antilles.

Bernabé, Chamoiseau, Confiant se sentent plus proches du Martiniquais Glissant et de l'Haïtien Frankétienne qui en nommant «l'enveloppe de notre mental antillais» (p 21) «débloquèrent pour les nouvelles générations, l'outil premier de cette démarche de se connaître : la vision intérieure».

Les tenants de la Créolité refusent de s'inscrire dans la logique de l'Un mais choisissent le Divers. Ils refusent la bipolarisation habituellement mise en avant par la Négritude (Occident/non Occident ; maître/esclave ; Blanc/Nègre ;

<sup>1</sup> Bernabé, Chamoiseau, Confiant, Éloge de la créolité, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p 13.

Centre/ Périphérie). A la verticalité du discours de la Négritude qui fait de l'Afrique, le lieu primordial, le tropisme fondamental, la Créolité choisit le mélange. Influencés par les travaux de Glissant, Bernabé, Chamoiseau, Confiand vont proposer un nouveau mode d'enracinement, en prenant pour référence une zone géographique, historique et littéraire qui a pour centre l'archipel antillais et s'élargit en cercles concentriques jusqu'à toucher tous les peuples antillais et créolophones.

La Créolité va se définir comme position «sur-ordonnée» (Bernabé) par rapport à la revendication nègre. La négritude va devenir, pour les rédacteurs de *'Eloge*, «l'agrégat interactionnel ou transactionnel des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques et levantins que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol» (p 27) dont l'essence est l'oralité : « l'oralité est notre lecture de ce monde » (p 34). La langue créole devenant «le véhicule originel de notre moi profond, de notre inconscient collectif ».

---

<sup>2</sup> Chamoiseau (P), Confiand (R), *Lettres créoles*, Paris, Editions Hatier, 1991.

## 2. LA QUESTION DU NOM

*« En réalité, «le signifié du nom propre, ce sont d'autres noms propres ». « Nous ne pouvons pas définir un nom propre sans le raconter, sans le rapporter à d'autres noms propres », sans l'inscrire et le réinscrire dans la série, dans le réseau, sur la carte des noms propres à laquelle il appartient. Cette carte constitue la scène, l'espace de jeu sur lequel tout nom propre s'inscrit, mais cet espace n'est jamais tout à fait donné, il n'est pas définitivement délimité, saturé et connu. Il ne l'est pas et ne peut l'être, parce que chaque force à réordonner ou à réinscrire l'antérieur réseau de relations. De telle manière que ce réseau est, à la fois, une carte et un labyrinthe, un instrument d'orientation et un lieu d'égarement. »*

*Antonio Campillo,<sup>1</sup>*

La nominalisation des personnages reste tributaire des fonctions remplies dans la fiction. Ainsi l'onomastique n'est pas une simple attribution de noms, mais également un code qui doit permettre à l'écrivain d'illustrer les personnages grâce à leurs caractéristiques. Comme l'a dit Ralph Ellison dans son *Shadow and Act*,

Nos noms doivent devenir nos masques et nos boucliers et les réceptacles de toutes ces valeurs et traditions dont nous apprenons et/ou imaginons qu'elles sont le sens de notre passé familial

L'onomastique devient dès lors un enjeu central d'une écriture qui veut se réapproprier son monde, à travers la toponymie, les noms propres. Le pouvoir de nommer qui garantit une identité collective, une communauté culturelle. Le nom des héros signale l'articulation du langage à l'identité du sujet

---

<sup>1</sup> Antonio Campillo, «Les frontières du nom » in *Le passage des frontières* (autour de Jacques Derrida), Paris, Editions Galilée, 1994, p 375.

et interroge le lecteur sur ce geste de nomination dont les Noirs ont été dépossédés. Les romans mettent en scène la quête de soi de ces personnages, le lien à la communauté dans laquelle ils ont grandi, avec laquelle ils vivent.

Le hasard du Nom, mesure la fragilité des attaches. Selon le jour de la naissance et le mystère des abréviations on s'appellera Fetnat ou Apocal. Selon l'humeur d'un greffier à l'Etat-Civil un jour d'abolition, on héritera d'un paysan breton (Le Breton) ou d'un philosophe latin (Cicéron); quand le Nom ne vient pas cruellement remarquer la différence de la filiation : Untel ou Personne, mais cette fois c'est Polyphème, cyclone éponyme, qui tire les ficelles<sup>1</sup>

S'il faut parler comme Jacques André dans *Caraïbales*, la question du Nom frise le ridicule aux Antilles. De la variation dialectale aux influences contemporaines des médias, tout est possible : de Jorelle hier à Sue Ellen ou J.R aujourd'hui. C'est ainsi que Marcel Gonstran, Monsieur Borromée Níger ou Auguste-Jean Chrysostome<sup>2</sup> (voir *Une Journée torride*) n'ont rien d'étonnant, quand nous apprenons comment les historiens décrivent la nomination des anciens esclaves.

Christian Bromberger ne déclare-t-il pas « décidément nommer, c'est beaucoup plus qu'identifier »<sup>3</sup> ? Le nom fait partie de l'identité, les taxinomistes le savaient et les écrivains en font quotidiennement l'expérience. Sans nom il n'y a pas d'identité possible. Nommer, c'est créer et être appelé par son nom, c'est parvenir à une reconnaissance. C'est en ce sens que la question du nom

---

<sup>1</sup> Jacques André, *Caraïbales*, Editions Caribéennes, Paris, 1981, p 11.

<sup>2</sup> Saint-Jean Chrysostome est un Docteur de l'Eglise, patriarche de Constantinople (v 349-407). On lui attribue ces mots d'une misogynie extrême : [la femme est] une plaie de la nature sous le masque de la beauté. Par ailleurs la bouche se dit en latin os, oris tandis que aurum désigne le métal. Très souvent saint Chrysostome est appelé « la bouche d'or ».

<sup>3</sup> Christian Bromberger, « Pour une analyse anthropologique des noms propres », *Langages*, n° 64, Revue d'analyse linguistique et littéraires, Paris, Juin 1992, p 122

résume l'enjeu des sociétés antillaises et pose les questions fondamentales de l'identité et de la position sociale.

A l'époque de la colonie, chaque commune est tenue de posséder des registres d'individualité, et les anciens esclaves doivent dès lors se présenter à la mairie de leur commune où ils déclinent : leur prénom, leur lieu de naissance, leur âge, leur numéro matricule (chaque esclave avait reçu de son maître un numéro matriculé). C'est alors que les représentants de l'administration municipale attribuent une identité aux anciens esclaves. Plusieurs solutions sont utilisées par le magistrat municipal. En voici quelques-unes : utiliser le prénom de l'ancien esclave, pour fabriquer son nom, en utilisant la méthode de l'anagramme ; utiliser trois ou quatre lettres du prénom pour construire le nom (le prénom Olympe a donné Poly, le prénom Léocadie a donné Dical) ; garder le prénom de l'esclave qui devient le nom du nouvel affranchi ; utiliser les connotations culturelles attachées à un prénom ; utiliser le prénom du précédent sur la liste qui devient alors le nom du suivant de ladite liste. C'est ainsi que l'esclave Nicolas reçoit le nom de Gromat ; la suivante qui se prénomme Catherine reçoit le nom de Nicolas Catherine ; Oscar reçoit le nom de François ; la suivante, Roselane reçoit le nom d'Oscar, prénom du précédent sur la liste<sup>1</sup>.

L'une des fonctions du texte littéraire est de permettre au questionnement, à l'élucidation de la signification des noms propres, autant dans leur dimension dénotative que dans leur dimension connotative et référentielle. Il peut aussi faciliter la compréhension des fonctions du nom et les relations qu'il tisse avec le sens et les référents. L'onomastique littéraire renseigne sur l'existence et la formation identitaire des personnages dans un contexte géographique, historique et culturel donnés. Très souvent, le nom des personnages s'intègre dans une symbolique en relation avec le passé

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos l'excellent travail de Micheline Malin-Grodier intitulé «Les registres d'individualité» Cet extrait de sa thèse de doctorat de 3<sup>ème</sup> cycle sur «Le Lamentin : étude d'une commune martiniquaise de 1848 à 1866 », TER Université de Bordeaux III, Juin 1981 est paru dans le numéro Hors-série de France-Antilles «Cent-cinquantième de l'abolition de l'esclavage» (Mai 1998), Fort-de-France, Quotidien d'informations des Antilles.

historique. Ces quelques lignes de la nouvelle «Soleil vert »<sup>1</sup> peuvent illustrer nos propos.

Un jour, sa femme lui avait offert une tunique *shango* superbe ; il ne la portait jamais. Et lorsqu'elle lui en eut demandé la raison, il se perdit dans de longues et confuses considérations sur l'apparence nécessaire à qui veut grimper l'échelle aride de l'administration, surtout lorsqu'on a la peau noire et que l'on n'est pas très instruit, que ces ancêtres pouvaient bien avoir porté des robes brodées d'or, mais qu'ils étaient d'empires pleins de richesses, que déjà son patronyme, Benton résonnait comme le nom des sauvages Bantous qui se lançaient, armés de piques et de casse-tête, à l'assaut de la civilisation blanche, qu'elle n'imaginait pas les humiliations qu'il avait du subir, *et coetera*.

Mais quelles humiliations, mon amour, puisque Benton est un nom d'origine anglaise, ce qui veut dire que les ancêtres ont su fuir l'esclavage ; ils descendaient de l'Afrique des côtes pour qui la mer n'est pas autre chose que le prolongement de la terre.

Appréhendé dans la pluralité de sens et de relations qu'il véhicule, le nom propre peut aider à cerner, non seulement, les dimensions temporelles des personnages, mais aussi la symbolique socioculturelle auxquelles renvoient les textes. La fonction du patronyme ne se limite pas à désigner son porteur, il introduit une relation ente des référents internes et des externes tels que les référents historiques et mythiques. Les noms des personnages dévoilent la situation historique et présentent une fonction symbolique, soit au plan diégétique, soit au plan discursif. C'est ainsi que «le nom propre est devenu un signe à part entière dans l'étude du texte, et en particulier du texte

---

<sup>1</sup> Vincent Placol, *Une journée torride*, Paris, Editions La Brèche, p 91.

romanesque »<sup>1</sup>. Le patronyme se voit dévolu un rôle de désignateur exclusif, il désigne le statut social. L'identité des personnages dénote leur rang social.

Habituellement, dans la littérature antillaise, la présence ou l'absence du nom s'explique par la représentation idéologique des colonisateurs. Le colonisateur produit un discours qui nie l'identité des esclaves et leur existence propre. L'esclave, étant un objet, n'a pas de prise sur les événements qui constituent son histoire et ne peut être nommé. C'est ainsi que l'absence de nom rappelle, généralement, que la situation historique influe sur la production du signe nominal. Si l'anonymat prend des dimensions symboliques, c'est qu'il renvoie en contrepoint au discours colonialiste et les rapports qui régissent la vie de la société coloniale.

Le nom permet d'assurer une continuité historique en intégrant l'individu dans une filiation et d'écarter les effets psychologiques de la quête d'identité. Le nom doit s'inscrire comme un classificateur de la lignée. Qui est donc ce blanc créole, dont nous n'apprenons jamais le nom et qui n'apparaît que sous la désignation de « maître » ? Ce sont, habituellement, les esclaves privés de leurs droits fondamentaux et de tout statut politique qui ne possèdent pas de nom patronymique. C'est pour lutter contre ces oublis et ces lacunes de l'histoire antillaise que de nombreux écrivains antillais, de Césaire à Chamoiseau ont insisté pour nommer l'inexistant et l'anonyme. Pour les identifier et leur donner leur statut d'êtres humains à part entière.

Comment comprendre la symbolique développée par Placolyl dans *Frères Volcans*, où c'est le maître blanc, ancien propriétaire d'une habitation et d'esclaves qui n'a pas de nom ? L'absence ou l'affirmation d'un nom définit l'existence et l'histoire du personnage, puisqu'il chaque nom renvoie à une relation constructive de sens dans la formation identitaire. L'absence de nom qui nous intrigue durant tout le récit coïncide avec la difficulté de s'assumer que connaît cet homme malade qui n'arrive pas à se situer s'inscrire dans une relation assumée avec le passé historique. Il montre une prise de conscience de l'enjeu de l'onomastique antillaise. En faisant du béké un être sans nom, il

---

<sup>1</sup> Eugène Nicole, «L'onomastique littéraire», *Poétique* n° 54, Revue d'analyse et de théorie littéraires, 1983, p 237.

devient un signifiant sans nom. En opposition avec ses les békés qui le considèrent comme un traître à la cause : « de toute évidence, le Blanc créole parle pour sa communauté, même s'il la juge sévèrement et s'en dissocie nettement » ; incompris des esclaves, il est incapable «de communiquer vraiment avec Abder et Némorine, ses esclaves émancipés ». Il n'est pas négligeable de souligner que le blanc créole, malade, se situe à la fin de sa lignée et qu'en même temps, il est la force motrice du récit des événements.

Il semble que cette absence de patronyme du maître indique un réseau signifiant et, notamment, cette dépossession première, celle du nom, qui est la figuration initiale de la difficulté à se situer que connaît le béké. Il est en dehors de sa caste pour avoir choisi le camp de l'émancipation et en dehors du camp des esclaves qu'il ne connaît pas, malgré toutes ses tentatives<sup>1</sup>. Le refus de nommer est alors, en même temps, le signe d'un vide historique et celui d'une absence consentie. Le nom, qui inscrit l'individu dans l'Histoire doit aussi lui donner conscience de cette Histoire.

De manière significative, la mort du père semble être une façon d'éradiquer le passé, de faire une rupture avec le symbole de l'esclavagisme et de connaître une nouvelle naissance, de faire l'expérience d'une indépendance nouvelle. La brisure se manifeste lors de la transmission du nom par filiation. Dans le cas de *Frères Volcans*, le refus du nom est le déni d'une filiation écrasante et le projet de construction d'une personnalité, d'une naissance. Être son propre père, c'est se nommer soi-même, se donner une identité.

Derrière le questionnement à propos du père dans *Frères Volcans*, ne faut-il pas y voir le motif de la psyché morcelée, d'où les brusques ruptures spatiales et temporelles dans le cours de l'énonciation, rendues possibles par la technique du roman de la conscience. Comme dit René Ménéil, le roman antillais présente des individus «qui ne sont pas dans la vérité de leur vie ». C'est ainsi que notre littérature peut se définir comme la «recherche polémique d'une

---

<sup>1</sup> A ce propos, cette problématique rejoint celle déjà posée par CRL James dans *Les Jacobins noirs*. Les mulâtres, affranchis ou non, ne pouvaient utiliser le nom de leur père blanc, quel que soit «le degré de blancheur» reconnue par les Blancs.

nouvelle paternité et donc d'une identité nouvelle qui puisse être le fondement de la foi des Antillais dans leur destin »<sup>1</sup>.

La prise de position idéologique par rapport à l'histoire est indéniable. L'absence de nom se veut et s'affirme comme renversement de l'ordre et du pouvoir colonial. La question du nom impose une réflexion sur la (re)construction d'un système nominal qui, en s'interrogeant sur le sens et les référents du nom, peut favoriser l'émergence d'hommes en mesure de devenir les sujets de leur (H) histoire et de leur avenir. Le nom qui doit « identifier » est d'abord ce qui manque. Il est signe de dépossession alors qu'il devrait signifier la singularité du sujet. Une approche lancaïenne du rapport du sujet au nom propre verrait dans celui-ci à la fois une inscription dans le symbolique et une aliénation. L'acte de nomination est un acte de re-naissance. C'est lui qui permet de réussir l'articulation entre un passé innommable et un futur à construire.

A travers le personnage du Maître, Placolé pose le problème ontologique de l'esclave. L'esclave n'ayant pas d'état-civil, ne peut avoir de père légal. A ce père va se substituer un père qui est la Loi. Le « non-sujet » passe de l'existence biologique à l'existence « civique », c'est-à-dire au statut de sujet. La dérision de la nomination constitue un commentaire sur le pouvoir blanc et le langage, sur l'ironie comme stratégie nécessaire. Il suffit d'étudier le cas du béké Alexis-Louis de Préville dit Léonce, descendant « d'une riche famille d'habitants qu'une chaîne de catastrophes et de revers » a complètement ruiné. La déchéance économique s'accompagne d'une déchéance raciale, « la colonie le [rejetant] comme mulâtre et d'une déchéance du nom, puisque sans fortuné, il perd ses titres et son nom illustre pour n'être plus désigné que par le surnom Léonce. A l'opposé du cas du Maître, l'important pour Alexis-Louis de Préville est le refus des autres de le reconnaître par le nom.

---

<sup>1</sup> René Ménéil, *Tracées : identité, négritude, esthétique aux Antilles*. Paris, Editions Robert Laffont, 1981, p 39.

## II) IDENTITE ANTILLAISE, IDENTITE AMERICAINE

Dans son questionnement sur l'identité, Placolý va s'enrichir des différents moments de la revendication identitaire, des différentes expériences menées autour de lui pour proposer une nouvelle vision de l'identité. En quoi peut-elle être considérée comme originale ? Son rapport nouveau à l'espace, sa relation au continent, à la géographie, à la langue et à l'Histoire sont-ils novateurs ?

### 1 : DE L'ILE A L'ARCHIPEL

*Parole en archipel : découpée en la diversité de ses îles et ainsi faisant surgir la haute mer principale cette immensité très ancienne et cet inconnu toujours à venir que seule nous désigne l'émergence des terres profondes, infiniment partagées<sup>1</sup>.*

*Maurice Blanchot.*

Dans l'œuvre de Placolý, comme bon nombre d'auteurs antillais, il y a une relation évidente entre la construction identitaire et la géographie comme projection imaginaire. Les textes engagent un questionnement entre géographie de l'île et identité. Les problématiques du positionnement spatial, de l'espace et du voyage renvoient à une prise de position vis-à-vis de l'île qui participe d'une redéfinition de l'île natale, d'une nouvelle représentation de l'appartenance et de l'origine.

Ce discours de l'espace nous précise que toute analyse de l'île, toute analyse sur l'île s'irrigue de l'opposition entre deux réalités géographiques et politiques : l'île et le continent. Cette distinction s'est renforcée dans l'histoire de la pensée politique et culturelle depuis l'apparition de la Négritude en littérature

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, «L'Entretien infini», Paris, Editions Gallimard, 1969, p 454.

et de la départementalisation politique économique et l'intégration à l'Union européenne.

Depuis le début de la colonisation, l'imaginaire de l'île n'a cessé de tenter de définir un concept de l'île. L'imaginaire colonial a d'abord représenté l'île comme lieu d'expérimentation du transfert de la civilisation européenne, puis comme lieu d'expression de l'exotisme. Tout en voulant remettre en questions ces figures de l'île, en modifiant la vision métaphorique et symbolique, nos écrivains l'ont très souvent définie comme espace étouffant « avec ses préjugés de race et de couleur, avec ses valeurs fausses et aliénantes ». Ainsi l'île n'est pas du toujours cet Eden tropical et dépayçant qu'un certain regard nous présente régulièrement. Césaire lui-même déclare « que toute île est veuve ». Veuve de qui, veuve de quoi ? D'un continent. On en arrive à cette définition restrictive : une île est le contraire d'un continent.

Dans la démarche d'ouverture au monde, il faut se débarrasser de la perspective de l'île fermée sur elle-même qui en fait une île-clôture. Il faut refuser l'idée selon laquelle l'île n'est qu'une réalité diminuée et secondaire par rapport au continent. Césaire suggère aux hommes des Antilles d'être résolument archipélagiques, péninsulaires, c'est-à-dire, d'habiter ces îles qui en même temps qu'elles sont uniques, sont reliées entre elles.

mon île non-clôture, sa claire audace debout à l'arrière de cette polynésie, devant elle la Guadeloupe fendue en deux de sa raie dorsale et de même misère que nous, Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité et la comique petite queue de la Floride où d'un nègre s'achève la strangulation, et l'Afrique gigantesquement chenillant jusqu'au pied hispanique de l'Europe, sa nudité où la mort fauche à larges andains.<sup>1</sup>

L'imaginaire de Césaire lui permet de passer d'une conception négative, restrictive de l'île à une nouvelle forme de dialogue : l'océan n'est plus le lieu de

---

<sup>1</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Editions du Seuil, 1994, p 11

l'agression où s'exprime « la grand'lèche hystérique de la mer » (Cahier, 14). Le poète commande « aux îles d'exister » dans leur ensemble et leur diversité.

C'est l'altérité qui fait l'île. L'île, est, d'abord pensée mentalement, comme une image. L'île appelle d'autres îles, l'île appelle l'archipel. L'île se saisit dans son rapport avec ce qui n'est pas elle. Elle est à la base de l'archipel, qui est une succession d'îles, un chapelet. Les îliens, Marcel en est un exemple probant, manifestent le désir de rompre le cercle, de briser le monde de l'île, un réel désir d'évasion. « Un pays d'îles ne se trouve pas s'il n'y a pas d'autres îles » nous dit Glissant. C'est ainsi que la Martinique ne peut se découvrir que dans le contexte, que dans le rapprochement avec les îles de l'archipel. A cause de leur structure en archipel, les îles Caraïbes ont toujours été des lieux d'errance, comme des lieux d'enracinement. L'éclatement des îles, l'émiettement insulaire et la nécessaire main tendue qui les relie constitue une métaphore présente chez de nombreux auteurs. De Césaire que nous venons de citer, à Schwarz-Bart qui parle de lieux qui abritent « cyclones et moustiques [et] mauvaise mentalité »<sup>1</sup> à Daniel Maximin, les îles « de beauté brisées à double tour, la clef de l'une dans les mains de l'autre » s'interpellent. Chacune d'elles participant à l'unité de cette mer, garantissant le commencement d'une communauté.

En fait, Placolý refuse le repli sur soi, le nationalisme étriqué et dans les rivages proches, même séparés par des bras de mer que l'homme doit s'épanouir dans la rencontre avec la diaspora et avec les autres hommes.

Ne nous laissons pas tromper par l'attachement déclaré de nous autres antillais à une communauté, à un village, à un quartier. Notre cousin germain, notre frère de sang, vit peut-être à des milliers de kilomètres de notre hameau<sup>2</sup>

Coupé du reste du monde, l'îlien considère que la « vraie » vie est ailleurs, même s'il est tributaire de l'état de la mer et des caprices du temps.

<sup>1</sup> Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points, p 9

<sup>2</sup> Vincent Placolý, *Bahoruco, Essai sur la Caraïbe Américaine*, Traduction du Colombien Germain Arcinieges, p 6

L'enfermement insulaire entraîne une volonté d'ouverture au monde, une attente du monde. C'est une préoccupation que nous retrouvons dans l'école littéraire de l'Antillanité, c'est le substrat amérindien et plus particulièrement caribéen qui fondent l'identité antillaise. A travers les îles de l'archipel, les Antillais ont accès à la multiplicité des réalités de l'univers.

Combattre l'aliénation antillaise, engager une ré-appropriation de l'histoire antillaise du point de vue des Antillais eux-mêmes, réaffirmer une communauté de destin avec les autres pays et peuples de la Caraïbe, c'est ainsi que l'écrivain envisage un passage de l'île à l'archipel.

Il reste, et c'est le moins facile, à se faire entendre des autres îles, de passer la mer qui nous divise. Il nous faut apprendre à les «héler», à partager avec elles. Chaque écrivain doit «bâtir sa demeure» esthétique et humaine en ce monde. Un nouveau continent fondé sur les échanges se dessine peu à peu, il sera peut-être notre condition d'existence et d'écriture dans les années à venir.

## 2. : DE L'ARCHIPEL AU CONTINENT

Comment les Antilles et le reste du monde s'opposent-ils et s'interpénètrent-ils ? Comment ces relations sont-elles visibles dans l'Histoire ou dans le présent de ces sociétés multiculturelles ?

La confrontation avec l'Autre, avec le différent, est toujours soit une menace, soit une chance à saisir : rencontrer l'autre peut être synonyme d'aliénation, ou être la confirmation d'une identité. L'imaginaire est déterminé par une attitude qui dépasse l'opposition immobilité/mouvement. La confrontation débouche sur l'acceptation de l'altérité et confirme l'installation de l'imaginaire dans le devenir de l'homme.

Depuis Christophe Colomb, nous savons que la rencontre avec le Nouveau Monde fut d'abord la rencontre avec une île. Ce n'est qu'au bout de son troisième voyage, que le navigateur arrive au continent. Dans notre Caraïbe, s'il y a une antériorité de l'île, il y a aussi continuité de l'île. Le continent

devient le lieu complémentaire de l'île. L'archipel ne peut se reconnaître que dans le cadre d'une relation plus large avec le continent américain.

La conscience de l'île présuppose celle du continent. Penser l'île comme île, c'est la poser dans sa différence, ce qui n'a de sens que par rapport à une norme territoriale constituée en réalité de référence. Ainsi l'île et le continent deviennent liés comme le sont le même et l'autre. Ainsi naît une dialectique entre l'ici et l'ailleurs, entre le clos et l'ouvert. L'île se conçoit comme un espace limité à dépasser. C'est Césaire, lui-même, qui, dans *Ferremets* se fait l'écho de cet appel.

de mon île lointaine

de mon île veilleuse

je vous dis Hoo !

Et vos voix me répondent

Et ce qu'elles disent signifie

« il y fait clair ». Et c'est vrai :

même à travers orage et nuit

pour nous il y fait clair<sup>1</sup>.

L'île appelle le continent. L'île appelle le dépassement. Le traitement thématique fait passer de l'île clôture à un espace plus ouvert. L'homme s'acharne à vaincre la mer au même titre que la mer s'évertue à enfermer l'homme dans les limites de l'île. L'évidence de l'ailleurs s'impose alors à nos peuples des îles.

La figure du cercle est alors assumée. Le lieu d'enfermement devient un élément nécessaire à l'ouverture sur la vie. Il faut alors se mettre à la recherche d'un pays qui renvoie à l'île natale. Ce dernier permettra de donner un contour

<sup>1</sup> Aimé Césaire, « Pour saluer le Tiers-Monde », *Ferremets*, La Poésie, Paris, Editions du Seuil, p 373-374.

plus précis, une cohérence interne à l'île natale. C'est dans ce pays-autre, ce pays à découvrir, à décrire et à nommer que l'on peut se rencontrer. C'est le continent qui permet la révélation de soi. Habitué aux voyages et à l'observation comparative des groupes sociaux, Placoly est naturellement porté à refuser le provincialisme.

Pour moi, être nègre dans les Antilles d'aujourd'hui, c'est d'abord s'ouvrir au monde, sortir du ghetto dans lequel le colonialisme nous a enfermés, introduire le peuple lui-même à l'expérience internationale. Je ne pense pas qu'une image de la culture antillaise considérée comme un monde clos puisse nous servir à grand chose ; sinon à nous boucher les yeux en fait sur nous-mêmes<sup>1</sup>.

Parmi les différentes formes de représentation de l'espace, l'île est l'expression la plus accomplie de l'altérité. L'insularité devient un facteur de différenciation : l'ailleurs va tirer sa valeur positive de la vision négative de l'ici.

Les Antilles sont un lieu de fécondation, où les hommes ont toujours été attirés par les continents. Dans une logique de continuité territoriale et politique, nous pensons souvent à notre communauté très présente en Europe, et en particulier dans l'ancienne puissance coloniale. Mais il ne saurait être question d'oublier l'importance que nos compatriotes ont portée au continent africain. D'abord dans la construction identitaire et la recherche du continent perdu, chez Césaire, mais aussi dans un investissement profond dans les combats pour la justice et le respect de la condition humaine, chez Fanon et René Maran. Mais, c'est quotidiennement que les Antillais ont essaimé les continents. De la construction du canal de Panama, aux hauteurs de Caracas, sans compter les froides contrées d'Amérique du Nord, ils ont toujours été attirés par les grands espaces.

« Années 70, années du retour au pays natal. Voyage dans les Amériques, découverte fondamentale de notre

---

<sup>1</sup> Brossat (A) et Maragnès (D), *Les Antilles dans l'Impasse*, (Interview de Vincent Placoly), Paris, Ed Caribéennes, 1981, p 138- 145

américanité. Découverte politique d'abord que nous sommes les enfants appauvris de cent ans de solitude. Découverte littéraire, dans une seconde phase »<sup>1</sup>

Dans *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, l'île d'Haïti est un espace utopique, (étymologiquement utopie, c'est-à-dire le non-lieu, l'île absente) lieu expérimental de la mise en responsabilité des nègres et de la liberté, et de la construction d'un pays neuf libéré du joug des esclavagistes. Mais chez Placol, le Haïti de Dessalines n'est pas seulement le nulle part utopique, il est présent dans la relation avec les indépendances de la Caraïbe. L'île, dans la conscience de ses limites, oblige à réfléchir sur les relations avec l'espace continental et les relations au monde.

Brathwaite, auteur caribéen anglophone est au cœur de cette problématique quand il intitule ses textes *Rights of passage*, *Islands* et *Exiles* et introduit ces notions de droits de passage et de rites de passage auxquels le résident de l'île doit se soumettre pour se retrouver dans les échanges entre l'île et les deux continents : l'Afrique et l'Europe. C'est de cette rencontre que naît le caractère original de l'Amérique, carrefour de rencontres entre les îles et les continents.

D'ailleurs s'il faut croire les paroles de Daniel-Henri Pageaux, l'attirance des écrivains antillais pour Haïti et ses héros s'explique par plusieurs éléments. Tout d'abord, elle résulte de leur volonté de construire une contre-mythologie. Ensuite, elle exprime une réelle admiration pour la deuxième nation qui accède à l'indépendance sur le continent américain, après les Etats-Unis, pour la première nation « nègre », le premier Etat noir. Enfin, Haïti attire car elle est un lieu qui représente plus qu'une île, elle représente le continent américain. Elle est en même temps une île et un continent.

---

<sup>1</sup> Placol Vincent, «La maison dans laquelle nous vivons», *Tranchées Spécial*, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, Janvier 1993, Imp G.R.S, p 36

Haïti est une sorte d'Amérique en réduction, comme si Haïti n'était qu'une possibilité de nommer, par onomase, l'Amérique tout entière<sup>1</sup>.

Ce parcours de l'île au continent est présent dans la vie de Placolý. Nous pouvons la diviser en trois parties distinctes :

- la période antillaise, période de mûrissement, mais calme au niveau de la création artistique,
- la période française où la création littéraire est l'exaltation du pays à travers une interrogation sur l'exil et la mémoire,
- la période américaine, la plus féconde et la plus profonde au niveau de la création littéraire. Dans une double démarche, l'écrivain s'enracine, encore plus, dans son pays et son histoire tout en s'ouvrant à l'Autre en s'interrogeant sur son inscription dans le monde et l'histoire américains, en un mot son américanité. L'imaginaire de Placolý lui permet de passer d'une conception négative et restrictive de l'île à l'amorce d'un dialogue universel.

Avec un élément continu qui unifie l'œuvre dans ces trois périodes : la recherche de l'Homme.

Le départ de l'île permet d'accéder à une reconquête de soi. Le remède est à la mesure du mal. Mais le continent ne peut guérir instantanément le mal du pays : ce qui s'évacue sur le continent, c'est avant tout l'obsession de l'ailleurs, bien plus que la réalité de l'île.

C'est d'ailleurs le sentiment de Marcel au moment de la retraite. Il connaît la réconciliation heureuse avec l'île, il réalise son « retour au pays natal ». L'atmosphère oppressante de l'île l'a conduit au départ, mais il revient à son point de départ. L'île devient un lieu de refuge, symbole de vieillesse et d'une pause dans l'activité sociale. Elle devient le lieu où Marcel attend sereinement la mort.

---

<sup>1</sup> Daniel-Henri Pageaux, *Images et mythes d'Haïti*, Paris, Editions L'Harmattan, coll. Récifs, 1984, p. 12.

Le déplacement de l'espace permet de découvrir de nouveaux horizons et provoque une déchirure dans la symbolique du voyageur en lui faisant découvrir son « étrangeté » (à mettre en relation avec étranger), son altérité. Le voyage n'est plus destructeur d'identité mais il se définit comme l'élargissement et la multiplication des points de vue capables de dévoiler les êtres en mutation, leurs craintes et leurs espoirs.

Placolý répète le message que l'on peut retrouver chez d'autres écrivains antillais. La double quête du pays qui s'exprime dans l'exaltation du pays natal et dans l'échange avec le pays de l'altérité débouche sur la conquête de l'identité. L'île peut devenir une terre d'ancrage et le théâtre d'une histoire. C'est en dépassant l'espace circonscrit de l'île et en s'appropriant l'environnement américain que Placolý fonde sa réflexion sur la rencontre de l'île et du continent.

En choisissant l'Amérique comme fondement de notre histoire et de notre relation à l'ailleurs, l'écrivain choisit de recentrer notre histoire et notre création littéraire pour nous sortir de l'opposition politique trop présente dans notre quotidien, celle des rapports entre l'Europe et les Antilles. En affirmant sa volonté de réhabiliter notre relation à l'Amérique, qui ne saurait être celle pervertie par les Etats-Unis d'Amérique, Placolý nous propose une attitude volontariste de reconquête de nous-mêmes qui ramène « à la compréhension originelle [d'un] monde que partageaient Washington et Martí de l'unité historique », à la reconquête des Caraïbes et du continent américain.

Disons simplement ceci, je vais d'ailleurs citer Leslie Manigat (*l'Amérique Latine au XXème siècle*, Ed. Richelieu, 1973 p 332) « l'Amérique aux Américains (doctrine de Monroe) prend à partir de 1989 le sens restrictif de l'Amérique aux Nord-Américains ». Nous sommes dès lors dans l'ère d'intervention nord-américaine symbolisée par Roosevelt. Tu vois donc que le concept d'Amérique Latine est un concept créé de toutes pièces par l'impérialisme américain. Nous sommes loin du cri des

nations américaines: Nuestra América, Casa de las Américas...<sup>1</sup>

Déjà au cours du XVIIIème siècle, le renforcement de la pensée humaniste en Amérique favorisa le processus d'émancipation anti-esclavagiste. Des esclaves émancipés vont être le ferment social, idéologique et culturel de la contestation. La rencontre entre Noirs de la diaspora engagés contre la colonisation et l'esclavage donne naissance à des matrices d'où émergent le panafricanisme et la négritude.

La négritude n'est pas née à Paris, elle est née en Amérique Latine, c'était un aspect de l'indigénisme. D'un côté Asturias revalorisait les cultures indiennes et d'un autre côté à Cuba, Ortiz revalorisait les cultures nègres. Il y a eu une conjonction à Paris, parce que c'était alors une grande capitale cultivée<sup>2</sup>.

Au XIXème siècle, l'œuvre de José Martí influence la philosophie cubaine et américaine. Son essai « Notre Amérique » insistant l'urgence de la connaissance des cultures autochtones, pour mieux se délivrer des tyrannies va marquer de nombreuses générations. Mariategui va venir approfondir ces aspirations. L'idée fondatrice, la base de l'identité américaine fut le projet d'émancipation de l'Amérique. Bolívar, San Martin furent les promoteurs de l'Utopie. Placolý se veut l'héritier d'une polyculture aux racines plongées dans l'Amérique précolombienne, l'Afrique Noire et une Europe aux multiples visages.

Nous devons réfléchir au fait que chacune des composantes humaines du Nouveau Monde américain apportait à l'ouvrage commun non seulement la substance épurée de sa culture d'origine, mais aussi la conviction que cette culture pouvait, à cause de son caractère aléatoire

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, Interview, *Révolution Socialiste* n° 401 Organe du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, 6 Octobre 1983.

<sup>2</sup> Vincent Placolý, Interview, France Antilles, Quotidien d'information des Antilles, Fort-de-France, 19 Octobre 1991

(distance et recul étant peut-être les plus sûrs critères de vérité), que cette culture donc pouvait, en se confrontant d'égale à égale à celle de l'autre, produire une autre forme d'universalité, plus grande, à la mesure de ce continent immense et contrasté qui devait constituer la demeure définitive des populations de l'Ancien Monde... tous les peuples de notre continent se sont trouvés aussi ardemment liés au destin du nouvel univers, et que l'utopie du Nouveau Monde était aussi bien partagée par tous ceux chez qui le souvenir vivant de la terre natale s'effaçait à mesure que se passaient les années d'exil, de déportation ou bien d'émigration aventurière. (J.T, 133).

La réhabilitation de la culture nègre par la Négritude, la rencontre de l'Amérindien, du descendant d'indou, de l'anglophone et de l'hispanophone, le voisinage avec les pays de l'Amérique, la redécouverte des civilisations précolombiennes, le dialogue constant entre des sociétés nées de la Traite et du travail dans les plantations élargissent le champ des affinités. Le «réel merveilleux» défini par le Cubain Alejo Carpentier hante les écrits et décline une histoire marquée par l'esclavage et la conquête des terres américaines. Le choc des cultures entraîne une culture hybride qui réaffirme des inspirations multiples pour un dessein et un destin inévitablement proches.

L'arbre de la littérature croît et se développe dans un environnement humain universel. Il est relié aux autres arbres par l'humus ou terre végétale commune. Revendiquer la radicalité sacrée des mots revient à revendiquer la spécificité irréductible qui fait la gloire de l'être humain, c'est-à-dire son intégrité et sa diversité <sup>1</sup>.

D'ailleurs, cette aspiration qui se retrouve dans les textes de Placoly. Nous avons découvert cette exigence de reconnaissance d'une commune humanité dans Dessalines ou la passion de l'indépendance, quand Dessalines s'inquiète d'aider le combat de libération de Miranda dans la Grande Colombie.

Dans *Frères Volcans*, Abder lui aussi médite sur les nations américaines nouvelles libérées du joug des métropoles occidentales et semble s'impliquer dans une communauté de destin.

L'identité se fortifie par l'apprentissage de l'ailleurs. Le voyageur cherche à connaître la totalité du monde dans les expériences relationnelles et participationnelles. Pour ne pas dégénérer en stérile monotonie, la relation existentielle et communautaire appelle à la nécessité d'une continuité, une continuité spatiale représentée par le continent.

L'écrivain ne se contente pas d'un ici-maintenant, il élargit sa vision géographiquement et historiquement. Comme d'autres avant lui, il ne cesse de songer à l'Afrique, la terre des ancêtres, la terre du « rêve bleu ». L'océan qui sépare le pays et le continent d'avant a fini par enlever tout fondement à la conscience des origines. Eloignée dans l'espace et dans le temps, l'Afrique va figurer symboliquement l'absence et va conduire vers l'acceptation d'un autre continent. En raison de conditions historiques et politiques (la colonisation) et économiques (la métropole est le salut), c'est vers le continent européen que l'Antillais se tourne. Dans l'œuvre, Paris intègre l'expérience d'un espace plus vaste : l'Europe. Mais c'est à travers les îles et le continent américain que Césaire, Glissant et Placoly tournent leurs regards.

Parce que se nommer au monde est une tâche essentielle du « Je », l'inscription dans le continent permet d'envisager dans le futur, une parole sérieuse, marquant une aspiration à la parole commune comme incarnation dans la représentation plurielle. En se tournant vers le continent, l'écrivain engage une rupture spatiale de l'île comme lieu exclusif d'énonciation.

Nous assistons à un mouvement double de l'écriture. Les écrivains participent à une re-territorialisation de l'imaginaire en explorant et/ou fondant un territoire dans lequel ils prennent leurs racines en même temps qu'ils procèdent à une dé-territorialisation en assumant un décalage spatio-temporel de l'île au continent.

---

<sup>1</sup> Juan Goytisolo, *La forêt de l'écriture*, Paris, Editions Fayard, 1997

L'œuvre s'engage en une double orientation. D'une part celle qui plonge à l'intérieur de l'être, pour aider à éclaircir le mystère qui est en soi, dont la dimension est temporelle ; d'autre part, celle qui s'éloigne de l'en soi, et se tourne vers le monde, vers l'Afrique dans les temps de reconquête de sa «négritude», vers la France et l'Europe, vers l'Amérique. La création littéraire implique une nécessaire rencontre avec l'Autre

Et c'est alors que lui vient la question suivante : « s'il est vrai que parler c'est agir sous le regard de l'Autre, ces fameux problèmes du langage dont nous faisons si grand cas risquent fort de n'être qu'une spécification régionale du problème ontologique de l'existence d'Autrui. Si l'Autre ne comprend pas, est-ce parce que je parle ou parce qu'il est Autre ? (...)»<sup>1</sup>

Cette rencontre avec l'Autre, le continent et ses modalités obligera le Même à regarder sa propre image dans les yeux de l'Autre. Dans cette optique, il a fréquenté régulièrement les œuvres d'auteurs comme José Martí, Octavio Paz, Carlos Fuentes etc. La littérature est un des axes de compréhension pour une Amérique mal connue. L'expression littéraire devient historique et tente de rendre compte de la Conquête et de tous les bouleversements qu'elle a suscités.

Cette préoccupation de l'américanité de nos sociétés se retrouve chez d'autres écrivains issus des îles, en particulier dans les propos tenus par l'écrivain haïtien Anthony Phelps qui refuse d'être catalogué comme écrivain «négro-africain». Il se proclame écrivain américain, car considérant cette notion plus juste et plus englobante, au niveau géographique et culturel. Il s'agit, comme chez Placolý, d'un refus de l'enfermement, mais aussi de l'affirmation d'une volonté de replacer le destin et l'histoire des Antilles, dans leur contexte. Il s'agit de replacer les Caribéens d'expression française dans le concert de l'humanité.

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, *Une journée torride*, Paris, Editions La Brèche, p 19-20.

Je ne suis ni malgache, ni antillais. Le mot Antilles me rappelle des souvenirs de mes leçons de géographie. Les grandes et les petites Antilles. Dans le vocabulaire hexagonal, Haïti, mon pays d'origine, appartient aux Grandes Antilles. Mais, il y a très longtemps que nous n'utilisons plus ce mot en Haïti, ni non plus en République Dominicaine, ni à Cuba, ni à la Jamaïque, ni à Trinidad Tobago, ni à Antigua, à Grenade, aux Bahamas, l'ayant remplacé, depuis belle lurette, par celui de Caraïbe : plus englobant, plus juste car il nous garde en mémoire que cette région de notre globe était habitée, sillonnée, rançonnée par des hommes d'une autre race, des hommes à peau rouge. Dans le vocabulaire hexagonal, Antilles fait référence, de manière précise, à la Martinique et à la Guadeloupe. Je me sens frère des Martiniquais et des Guadeloupéens, mais n'appartiens pas à leur îles...

Moi nègre d'Amérique, je ne suis pas écrivain négro américain. Je ne suis pas un écrivain afro-américain. Il n'existe pas de littérature négro-africaine, ni de littérature afro-américaine. Nous, nègres du Nouveau Monde, nous ne nous sommes pas des Africains en exil en Amérique. Il n'est donc pas question que nous soyons des écrivains affublés de préfixe<sup>1</sup>.

Profondément inscrit dans la réalité antillaise, Placolý a rédigé des essais dont les titres sont significatifs : «Pour une relecture de notre littérature à la lumière de notre identité caribéenne», «Images de la vie quotidienne aux Antilles», «Existe-t-il une opinion publique aux Antilles ? ». Mais c'est à travers sa réflexion et les thèmes de son œuvre que nous pouvons retrouver sa dimension «américaine». N'a-t-il pas consacré une pièce et un essai à Jean-

---

<sup>1</sup> Anthony Phelps, *Notre Librairie* n° 74, Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien, Paris, p 753-754.

Jacques Dessalines<sup>1</sup>, héros de l'indépendance haïtienne et premier défenseur de cette américanité active ? N'a-t-il pas rédigé une étude sur Simon Bolívar, illustrateur de cette américanité, un essai à Borges ? N'a-t-il pas écrit des nouvelles sur l'histoire des pays d'Amérique : «Le Gran Man By-Man» et «L'air et la pierre», un essai dont le thème est la création littéraire dans nos pays intitulé : «Antillanité, Créolité américaine» ? De plus, en tant que chroniqueur du journal Révolution Socialiste, il a témoigné d'une attention quotidienne aux événements du continent.

Il faut rappeler que pour Placolý, l'Amérique est une terre de combat pour la liberté<sup>2</sup>. C'est le sens que l'écrivain donne à la traduction esthétique ou littéraire du réalisme merveilleux proposée par Alejo Carpentier. Quand ce dernier foule la terre d'Haïti, chaque pas lui révèle un sol imprégné d'histoire, de sang, de liberté. C'est cet aspect «d'espace de liberté à conquérir» que Placolý retient de la théorie de Carpentier.

Si nous, Américain du Nouveau-Monde, devons apprécier et peser l'impact de la Révolution de 1789 sur notre discours, il faut considérer que notre terre contenait déjà en elle-même les germes de cette révolution ; en particulier l'existence des formes d'oppression les plus radicales et les moins durables qui soient ; l'idée, à travers l'opposition entre les races aussi bien qu'à travers leur coexistence, leur métissage et la reconnaissance mutuelle de leurs talents, qu'il ne saurait exister de race supérieure ; et enfin, l'obsession de la liberté, chez l'homme et chez les nations<sup>3</sup>.

Il est à noter que l'itinéraire de Placolý est assez lié à la notion d'américanité, encore que l'écrivain n'ait pas daigné rédiger de texte théorique précisant son concept. C'est à travers les communications et les entretiens que

---

<sup>1</sup> Pièce qui lui a valu le prix « Casa de las Américas » en 1983

<sup>2</sup> Son implication quotidienne dans les luttes contre les régimes dictatoriaux d'Amérique et son combat aux côtés des Noirs Américains montre combien cette notion n'était pas restrictive à ses yeux.

<sup>3</sup> Vincent Placolý, « Révolution française, révolutions américaines », *Une journée torride*, Paris, Editions La Brèche, p 133.

nous pouvons découvrir les théories américanistes de Placolý. Les textes de l'écrivain rappellent que l'identité n'est pas un donné, elle n'est pas une essence et ne relève pas du ciel de l'innéité platonicienne ; elle n'est pas non plus le produit d'une révélation, elle est une disposition, une propension. L'écrivain considère que l'identité est une notion dynamique, ouverte, soumise à un processus permanent d'altération et de recombinaison, que la littérature a un rôle important à jouer dans ce processus.

L'identité s'exprime, selon Placolý, non pas à la manière d'un en-soi, mais sur le mode d'une situation d'être en relation avec un lieu et le temps. Celle-ci concerne d'abord le fondement de l'être collectif de l'Amérique, puis cet espace continental qui trouve son expression dans une Histoire mouvementée. Une histoire qui se fonde sur l'invasion des territoires américains par les Européens, sur l'élimination systématique des populations autochtones, sur la transplantation de populations africaines et sur la création de sociétés de plantation pour des productions spéculatives.

L'Amérique est d'abord le lieu d'une création absolue, à partir de concepts importés, le lieu de la mise en place de sociétés utopiques qui ne résistent pas à l'érosion du temps ou d'Etats fondés sur des principes de raison. L'Amérique, c'est aussi un flot constant d'immigrants européens, d'Africains et d'Asiatiques plus ou moins diversifiés avec leur culture. La gestation d'une spécificité s'affirme et ses habitants n'en prennent conscience que lentement.

Placolý insiste sur le caractère dynamique de l'élaboration de l'identité. Il ne la reconnaît pas comme un ensemble de mythes, de rites et d'œuvres dans la synthèse serait une entité figée. A travers la notion de créativité (génie créateur d'un peuple ou d'une communauté) englobant tout autant les gestes de la vie quotidienne<sup>1</sup> que les œuvres artistiques<sup>2</sup> et les espérances de liberté, l'écrivain rend compte d'un procès de production de l'identité. Il tient compte de paramètres externes et des composants internes. Parmi les composants externes nous retrouvons, par exemple, la géographie, alors que la lutte pour la

---

<sup>1</sup> Lire la nouvelle «L'air et la pierre»

<sup>2</sup> Voir le discours placolien sur la théorie du réalisme merveilleux.

démocratie, pour le développement, pour l'édification d'une société plus juste, la valorisation des traditions et des productions artisanales agissent comme composants internes.

D'ailleurs nous pouvons considérer que Placolý exprime ainsi une des oppositions réelles à d'autres écrivains des Antilles qui fixent le début de notre Histoire à la Traite des Noirs. Pour l'écrivain, l'Histoire doit retracer le cheminement des Antilles et doit s'inscrire dans celle du Nouveau-Monde, elle doit retracer quotidiennement l'opposition entre autochtones et envahisseurs et l'élimination presque totale des locaux<sup>1</sup>. Cette préoccupation se lit dans la production dramatique (*Guaahanani, Colomb 92*) mais aussi des nouvelles comme « Le Gran Man By-man ». Ces écrits servent à examiner les rapports « d'appartenance et une certaine tension entre l'individu et la communauté » dans des textes littéraires comme *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *La vie tragique et douloureuse d'André Alikér* ou *Frères Volcans*. Comme d'autres écrivains américains, Placolý se saisit d'une culture marquée par le passé colonial et tente de surmonter ce passé humiliant pour produire une identité culturelle libérée de cet héritage traumatisant et déstructurant. En questionnant le passé pour assumer la présent et écrire sur l'avenir, l'écrivain américain construit une identité culturelle qui veut assurer l'unité d'un groupe, d'un continent. C'est donc ce travail symbolique sur le plan de l'imaginaire que Placolý veut développer. Il propose bien plus qu'une rencontre entre deux mondes, deux races. Il sollicite cette rencontre entre des individualités multiples, des nationalismes, par la singularité de la relation de l'acte créatif et de l'exercice de la citoyenneté. L'identité américaine se construit sur la base d'une attitude « pannationaliste » qui tente de constituer la modernité du développement.

L'étude de textes qui rapprochent explicitement identité et géographie américaine nous fournissent matière à réflexion sur notre relation à l'imaginaire de l'île. Très souvent notre imaginaire et nos symboles nous conduisent à appréhender l'île comme symbole de l'asphyxie, comme vivant dans l'ombre étouffante du continent. Placolý convie l'insulaire à combiner une identité

insulaire à une identité continentale plus forte, plus présente et plus déterminante dans son cheminement. Peut-être même, devons-nous repenser avec d'autres l'opposition entre insularité et insularisation. Devons-nous continuer à concevoir l'île comme une structure incomplète ou une manière de proposer une autre approche des relations de l'île et des continents ? L'identité ne se circonscrit plus à l'identité avec l'île, mais exige que la réflexion sur l'identité soit dynamique et qu'elle soit sans cesse en procès, qu'elle ne soit pas un aboutissement mais une recherche perpétuelle.

Loin d'être purement esthétique et philosophique, comme le pense Alain-Philippe Blérald<sup>1</sup>, cette approche de l'identité, de l'imagination de l'île, de la symbolique des relations entre l'île et le continent chez Placolý nous renvoie à une réflexion sur la dépendance économique et politique, sur le symbolique et la question de l'émancipation. L'écrivain nous engage à prendre en charge une réelle contestation de la vision du continent, de l'arrogance du continent comme vision de domination politique et idéologique.

Cette œuvre que certains ont qualifié d'hermétique est le difficile dialogue entre la langue française et le contexte socioculturel antillais, un va-et-vient entre la réalité antillaise et américaine et le monde. Placolý est alors authentiquement antillais lorsqu'il prend conscience de l'importance d'une démarche qui permettrait aux Martiniquais de s'ouvrir sur d'autres îles, sur le continent américain, lorsqu'il assume le pluri-ethnisme de la Martinique. Il rappelle que les îles de la Martinique et de la Guadeloupe, îles ouvertes au monde, poreuses à toutes les influences - surtout par ces temps de mondialisation - doivent continuer à s'ouvrir sur la mer des Caraïbes (l'archipel) et sur le continent (les Amériques), à entrer en Relation comme le dirait Glissant.

---

<sup>1</sup> Sauf dans le cas des États-Unis et certains états du Sud où l'extermination s'est faite selon les besoins des terres, donc de l'espace nécessaire à l'expansion des envahisseurs.

<sup>1</sup> Voir l'intervention de Philippe-Alain Blérald, lors dans sa communication au Colloque International de Fort-de-France, « Peut-on être américain aux Antilles ? Réflexions autour de l'américanité », in Commémoration du cinquantième anniversaire de Placolý, Fort-de-France, Imp Spéciale Association Vincent Placolý, novembre 1997.

Ce n'est donc pas le réel créole qui sépare les tenants de la Créolité à Placolý, ce n'est pas une quelconque relation à la langue créole, mais bien une conception différente de la littérature et des relations avec le monde. Plus que de vouloir décrire la société créole, pour raconter ses joies et ses peines avec l'oralité quotidienne, Placolý tente de faire jaillir la créativité des mots, du rythme et des histoires.

### III) LES AFFINITES LITTERAIRES AMERICAINES

Quand nous lisons Placolý, nous percevons, sous-jacentes dans l'œuvre, toutes les relations qui peuvent exister entre l'œuvre de l'écrivain et la littérature des Amériques. Elles sont d'ordre philosophique, politique et surtout esthétique.

#### 1. LA CARAÏBE INSULAIRE HISPANOPHONE

C'est la rencontre de la musique caraïbe hispanophone qui conduit Placolý à connaître la littérature de Cuba, de la République Dominicaine et de Porto Rico. Dès le premier numéro de la revue *Pigments*, à laquelle il avait participé au Lycée Schœlcher, il s'intéresse à une musique, alors, en vogue aux Antilles francophones.

Quels sont les thèmes et aspirations de ces littératures qui interpellent Placolý ?

Le succès de la révolution cubaine (1959) peut lui aussi expliquer cet engouement. L'entrée des révolutionnaires conduits par Fidel Castro et Ernesto Che Guevera ne marque pas seulement un triomphe militaire et l'instauration d'un nouvel ordre politique, économique et social mais aussi une nouvelle période pour la vie culturelle, la vie artistique au point que l'on parle de « poésie de la révolution ». Depuis les soulèvements pour l'indépendance dont José Martí fut un acteur et l'un des poètes les plus inspirés, de nombreux poètes comme Ruben Martínez Villena se sont affirmés en politique, au point que Cuba peut être considérée, à l'époque, comme l'alliance de la poésie et de la subversion politique et sociale. En voulant réagir contre le marasme culturel, la

corruption et la dépendance politique vis-à-vis des États-Unis, le mouvement rénovateur adopte tous les procédés d'avant-garde.

A la fin des années vingt, le négriisme fait irruption dans le monde caribéen comme à Cuba, en mettant en valeur les travaux de l'anthropologue Fernando Ortiz et de la conteuse Lydia Cabrera qui exaltent la musicalité et la richesse de l'héritage africain.

C'est ainsi que par son travail poétique proche de la musique cubaine traditionnelle, le son, un poète va fortement intéresser les jeunes caribéens et les jeunes du monde entier. Nicolas Guillen (1902-1980) va créer l'un des plus importantes œuvres de poésie contemporaine de langue espagnole. Son travail de poète commence en 1930 avec *Motivos de son* et se poursuit avec le recueil *West Indies Ltd* (1934). Il écrit une authentique poésie sociale et raciale qui exalte l'île natale et son environnement caraïbe : *Songoro Cosongoro* (1930), *El son entero* (1934), *J'ai* (1964), *Sur la mer des Antilles vogue une barque de papier* (1977).

L'autre figure de premier plan est le romancier Alejo Carpentier (1904-1980) qui se situe au carrefour de l'afro-cubanisme et de l'avant-garde européenne. Cet écrivain choisit d'interroger le monde à des moments décisifs pour l'avenir de l'Amérique et de l'humanité : *La Harpe et le l'ombre* (la découverte du Nouveau-Monde), *Le Royaume de ce monde* (la révolte des esclaves de Haïti), *Le Siècle des Lumières* (la Révolution Française de 1789), *Le Recours de la Méthode* et *La Danse sacrée* (l'entre-deux-guerres et la montée des extrémismes). Dans ses écrits Alejo Carpentier va développer, comme le fera l'Haïtien Jacques Stephen Alexis, la théorie du réel merveilleux. En utilisant de nombreuses métaphores, la multiplicité des points de vue narratifs, en s'interrogeant sur la violence de nos sociétés, il va entamer une réflexion ironique sur l'identité de l'Amérique. Dans la Caraïbe, Alejo Carpentier est l'un des auteurs à avoir le plus développé dans ses écrits, son américanité.

Il convient de ménager une place particulière à Roberto Fernandez Retamar, le représentant le plus connu de la poésie « colloquiale » latino-américaine et à José Lezama (1910-1976) qui développe « un baroque fervent

qui assimile tous les éléments du monde extérieur » en privilégiant le pouvoir de l'image.

D'autres cubains en exil, décident d'utiliser l'humour, la parodie et la carnavalisation de l'écriture, en mélangeant habilement réel et irréel pour dynamiter le langage et les structures narratives. Ils ont pour nom Severo Sarduy (*Cobra*, *Maitreya*), Guillermo Cabrera Infante (*Tres Tristes Tigres*) et Reynaldo Arenas (*Le monde hallucinant*). Aujourd'hui, les écrivains cubains sont considérés comme les plus novateurs et les plus inventifs du continent.

Proche, géographiquement de l'île de Cuba, la République Dominicaine l'est aussi par sa littérature qui présente une thématique, à bien des égards, semblable. Construite autour de l'opposition ville surpeuplée et campagne, elle est sous-tendue par une veine nationaliste qui s'interroge sur la violence. Son représentant le plus connu est Juan Bosch, romancier, essayiste et conteur.

La littérature portoricaine même si elle est plus mal connue et présente des conditions de création littéraire plus précaires, a produit de nombreux écrivains de qualité. Aux côtés de Luis Rafael Sanchez, de René Marqués, dramaturge de dimension internationale, Emilio Díaz Valcárcel, Francisco Matos Paoli, Luis Pales Matos vont développer une écriture écartelée entre l'espagnol et l'anglais, entre sarcasme et dérision. L'écriture tourmentée et lyrique véhicule les espoirs déçus, une thématique de l'exil et présente une communauté qui tente de préserver son identité.

Tous les thèmes développés par ces deux littératures se retrouvent dans les préoccupations des écrivains antillais et s'inscrivent dans une communauté de pensée et d'objectifs avec l'écrivain Placolý.

## 2. LA CARAÏBE INSULAIRE ANGLOPHONE

La littérature des Antilles insulaires anglophones se constitue au XIX et s'affirme au XXème siècle. Elle reflète les conditions de son émergence : histoire marquée par l'esclavage, les luttes et les débats esthétiques et idéologiques.

Cette littérature naît du réel. Luttes populaires et grèves se retrouvent dans la création théâtrale et dans les revues, ces expériences se retrouvent dans le premier roman de George Lamming, *In the castle of my skin* (1953). La littérature rend compte de l'évolution de la société. Si Vidia. S. Naipaul, originaire de Trinidad et Tobago, s'intéresse principalement à la question de la démocratie, le Barbadien George Lamming va s'intéresser à la question des relations entre oppresseurs blancs et opprimés noirs, tandis que le Trinidadien Samuel Selvon dans une écriture pleine de tendresse et d'humour s'interroge sur la volonté de mieux-être des défavorisés de la société. Dans le même temps, Walter Rodney et Wilson Harris du Guyana choisissent d'interroger leur Histoire et leur présent, alors que le Trinidadien Earl Lovelace s'intéresse à la mauvaise foi et l'illusion et le Saint-lucien Derek Walcott met à nu, dans son théâtre, nos dissensions et nos divisions.

Pourquoi Placolý est-il intéressé par l'écriture des écrivains caribéens anglophones ? Parce qu'il y retrouve des questions qu'il se pose, parce qu'il y retrouve des thèmes qui l'intéressent. L'auteur se sent proche de ces écrivains qui jettent un regard mélancolique et ironique sur le réel antillais ( *A house for Mr Biswas*, *Miguel Street* de V.S Naipaul) et qui proposent une catharsis comique ou tentent d'éveiller une conscience chez les individus. L'écrivain ressent, au plus profond de lui-même, ses œuvres qui s'intègrent à un projet littéraire, s'interrogent sur la condition de l'homme caribéen : son univers d'emprisonnement, la perversion des valeurs qui règne en maître, le mimétisme et la schizophrénie présents dans la société.

D'autres auteurs comme le Saint-lucien Garth Saint-Omer dénoncent dans leur œuvre le mensonge et la médiocrité, la décadence et les névroses d'une société inquiète. L'écriture de Samuel Selvon, d'Alvin Bennett ou de Trévora

Rhône, les jamaïcains, est une tentative de mobiliser ironie et volonté d'instruire. Les clichés sont utilisés pour mieux les subvertir, la satire permet de dénoncer l'exploitation, la discrimination et les préjugés racistes. D'autres, comme Roger Mais de la Jamaïque (*Brother Man*, *Black Lightning*), les jamaïcains Orlando Patterson (*Children of Sisyphus*), George Lamming, les Earl Lovelace, Claude Mac Kay (*Banana Bottom*) décident de jeter un regard lucide sur l'Histoire, en célébrant la victoire de l'héroïsme et de la vie. Chez eux, l'imagination s'installe dans le passé et dans la terre antillaise. N'est-ce pas un projet qui se rapproche de la philosophie de l'Antillanité ? Le Guyanais Wilson Harris met en œuvre une politique ambitieuse de l'Histoire. Il analyse avec finesse les rapports entre oppresseurs et opprimés et aborde dans ses textes la question des conséquences de l'Histoire sur ses personnages : Quels sont les effets de la domination ? Où se situe vraiment l'innocence ? Quelle est la vérité de la liberté ? Quelle est la part de la violence dans les sociétés caribéennes ? Quelle est l'image du maître hier et aujourd'hui ?

En quoi Placolý se reconnaît-il dans cette littérature ? Ce sont autant de thèmes que nous retrouvons dans l'œuvre de Placolý. Ce sont les mêmes questions que nous retrouvons dans l'œuvre du Martiniquais.

Les interrogations vont porter autour d'une identité problématique, d'une identité spécifique. C'est l'héritage colonial qui est la source d'interrogation primordiale. De quelle identité peut se prévaloir le Caribéen ? Identité noire ? Identité caribéenne ? Doit-on exalter la race, doit-on partir à la recherche de racines culturelles, l'écrivain doit-il soutenir la revendication des masses exploitées comme Césaire et Damas ?

L'arrivée de Samuel Selvon et de V.S Naipaul, le Trinidadien, permet d'élargir la réflexion en incluant des voix indiennes. La Négritude n'a plus le rôle dominant. Tout en dénonçant la main-mise d'une classe blanche sur les rouages des différents pays, la littérature permet à d'autres cultures de s'affirmer aux côtés des valeurs nègres. Walter Rodney, historien guyanais, et Marina Maxwell, dramaturge trinidadienne célèbrent l'ouverture à d'autres cultures. Derek Walcott, Edward Brathwaite et Wilson Harris se font les défenseurs d'un syncrétisme, porteur de rayonnements nouveaux.

Harris s'efforce de montrer l'émergence d'une conscience nouvelle, de représenter la fragmentation de l'être et de lui donner un sens. Plutôt que de subir le passé, il affirme que l'homme doit s'en emparer et l'interroger sans complexe. La Caraïbe peut alors concilier ses héritages : amérindien, européen, africain et indien. Cette position conduit la plupart des écrivains à élaborer une esthétique propre, à s'enrichir d'un espace périphérique et d'une histoire perturbée : domination, transhumance, esclavage et plantation. Derek Walcott, Marina Maxwell, Wilson Harris et d'autres vont faire fructifier leurs héritages européens et caribéens. Même l'Amérique anglo-saxonne (Steinbeck, Hemingway, T.S Elliot, Joyce, Faulkner, Ralph Ellison (*Invisible Man*)) vont influencer les caribéens. Dans le même temps, l'esthétique indigéniste proche de celle d'Haïti ou de la zone hispanophone : Cuba, Puerto-Rico et République Dominicaine, va s'imposer.

Trois mouvements esthétiques vont se succéder. Tout d'abord la littérature va poser un regard d'ethnologue sur les us et coutumes des communautés (Claude Mac Kay : *Banana Bottom*). Ensuite les écrivains vont tenter de renouveler les formes populaires tout en exploitant les ressources de l'oralité. Enfin, ils s'engagent dans des voies nouvelles avec la multiplicité des points de vue et une écriture à plusieurs niveaux.

Dès lors, le théâtre va se construire sur des bases populaires avec les chansons, les récits, les danses et le Carnaval qui sont généralement pleins de théâtralité. Les textes littéraires vont refléter les réflexions des écrivains sur une thématique originale : l'opposition race et classe, la question de l'identité, l'interrogation sur la survie de certains groupes ou certaines minorités et leur avenir collectif. Les structures de la culture locale vont amener une nouvelle vision de l'univers. Les nouveaux codes vont permettre de déchiffrer l'inconscient et de s'ouvrir sur l'avenir. De nouvelles formes littéraires vont voir le jour : le fantastique caribéen (*Palace of Peacock, The Far Journey of Oudin* de Wilson Harris) ; le roman puzzle de la conscience où le passé alterne avec le présent, où le langage sous-tend le mouvement des images ; le roman-jazz conçu comme une partition musicale par Brathwaite ; l'œuvre-question telle que nous la présente Erna Brodber dans *Jane and Louisa Will Soon Come Home*.

La trinitadienne Marina Maxwell, quant à elle, fait une pace dans son œuvre aux questions que se posent l'avant-garde latino-américaine.

Le théâtre de Walcott se construit sur le renversement poétique, sur l'échange des rôles entre humains et animaux (*Ti Jean and his brothers*). Quand il écrit *The Joke of Seville* qui renvoie à l'Abuseur de Séville, nous assistons au triomphe du verbe, car son Don Juan vit dans et par le langage.

Tout un univers littéraire, proche de celui de Placoly, se développe. C.L.R James dans *Black Fun* et *Minty Alley* dénonce l'exotisme, alors que Sam Selvon avec *Lonely Londers* s'engage dans l'analyse psychologique, tout comme Trevor Rhone au théâtre ou Orlando Paterson avec *The Games were Coming*. Le symbolisme et le surréalisme influencent Walcott, Brathwaite et Wilson Harris et leur univers littéraire s'édifie sur la métaphore. Toutes ces orientations nouvelles vont fortement influencer Vincent Placoly qui réfléchit et écrit avec les mêmes préoccupations que ces auteurs anglophones.

### 3. LES AMERIQUES LATINES

Quand en 1867, Alfred Nobel institua le Prix Nobel qui récompensait les méritants de plusieurs disciplines, un roman paraissait à Bogota en Colombie et connaissait un succès retentissant. Il s'intitulait *Maria* et avait pour auteur Jorge Isaacs. Plus d'un siècle plus tard (1982), c'est un autre Colombien, Gabriel Garcia Marquez, avec *Cent ans de solitude* qui connaît l'apothéose.

Entre ces deux dates et ces deux romans, la littérature hispano-américaine s'était fait connaître dans le monde entier grâce à « cette grande liberté que l'on appelé le modernisme », comme le dit Borgès. Que cinq écrivains hispano-américains : le Chilien Gabriela Mistral, le Guatémaltèque Miguel Angel Asturias, le Chilien Pablo Neruda, le Colombien Gabriel Garcia Marquez et le Mexicain Octavio Paz aient obtenu la reconnaissance de leurs pairs et se sont vus attribuer le Prix Nobel montre bien la vitalité de cette littérature. Les thèmes et les orientations sont, bien entendu, différents mais

l'inspiration reste globalement la même : la violence, l'exaltation patriotique et la revendication politique et sociale.

L'histoire des pays d'Amérique Latine présente des similitudes avec l'histoire des Antilles françaises, elle se présente comme un rapport de forces entre les idées de «dépendance» et "d'émancipation". Dépendance totale vis-à-vis de la puissance coloniale, puis émancipation trompeuse quand les structures économiques et sociales ne bougent pas et tentatives contemporaines de libération totale et authentique.

Il existe une préoccupation commune à toutes les littératures américaines. De l'insatisfaction de l'écrivain devant l'injustice sociale découlent deux positions opposées :

- le penchant vers des formes de cosmopolitisme ou d'hermétisme qui mènent à une écriture décalée par rapport à la réalité environnante ;
- l'affrontement de la situation politico-sociale avec le double but de la dénonciation et de l'engagement.

Dans le domaine littéraire, la littérature fut pendant très longtemps mimétique, dans les deux régions. Mais sous l'influence de mouvements philosophiques et de courants idéologiques les écrivains s'efforcent de donner naissance à une littérature originale où la recherche et la découverte d'une langue propre est incontournable. Au début du XXème siècle, la révolution linguistique déclenchée par le modernisme conduisit à une reconquête littéraire, à travers les thèmes littéraires qui coïncidaient avec la découverte de l'âme de l'Amérique hispanique, comme disaient les modernistes, c'est-à-dire sa langue, ses hommes et ses paysages.

Les écrivains décidèrent que la parole poétique devait devenir efficace et se mettre au niveau des masses. C'est le roman qui devint alors la forme dominante parce qu'il permettait de dire le continent, son rôle dans le monde et son destin. De cette époque date la création d'un roman propre à l'Amérique hispanique. La littérature tente alors d'interpréter la réalité américaine et en particulier à travers la langue. Chacun de ces écrivains garde dans chacun de

ses mots, le souvenir et la mémoire de ce cataclysme et du génocide qu'entraînera l'arrivée des Conquistadores dans ces contrées. Cette littérature est d'abord la littérature de la souffrance « l'origine de la peine » comme le dit Vallejo dans « Espagne, écarte-moi ce calice ».

L'œuvre de Jorge Luis Borges (1899-1986) est importante dans la réflexion placolienne. A travers ses nombreux essais, fictions, études d'histoire et critiques littéraires, il affirme que la distinction entre poésie et prose est désormais inopérante.

Le second grand nom de la littérature hispano-américaine qui influence l'écrivain martiniquais est celui de Pablo Neruda (1904-1973). Sa principale quête est celle d'un langage personnel, d'un langage reflétant une réalité américaine. Ce langage s'accompagne d'un contenu philosophique. C'est l'Amérique que l'on retrouve dans son œuvre avec ses hommes et ses paysages ; son passé, son présent et son avenir.

Deux grandes orientations vont se dessiner dans la littérature hispano-américaine. D'abord une littérature sociale avec l'indigéniste Carlos Mariategui (Pérou) dont l'œuvre est le reflet du programme de rénovation sociale et d'intégration dans un monde moderne qu'il espère pour le Pérou. Et chez Ciro Alegria (1903-1967) dont la littérature a pour sujet principal, la vie des Indiens. Ensuite une écriture de la violence que l'on retrouve chez tous les écrivains, en particulier chez Vallejo avec *Tungsten* (1930) ou Asturias dans *Monsieur Le Président* ou chez le Vénézuélien Romule Gallejos.

Chez Octavio Paz, cette violence est accompagnée d'une méditation sur la Parole et l'image poétique, chez Miguel Angel Asturias d'une réflexion sur les mythes, chez Juan Carlos Onetti du monologue intérieur et de plusieurs niveaux de signification, chez Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Julio Cortazar ou Garcia Marquez de l'interrogation sur l'engagement, mais elle est toujours là.

Cette littérature est aussi une littérature de l'exil. Parfois ce sont les écrivains qui choisissent l'exil parce qu'ils ne trouvent pas les conditions favorables à l'épanouissement de leur pensée. Mais, très souvent, ce sont les conditions politiques (dictature, régimes militaires) qui les jettent hors de leur

pays natal. C'est aussi une écriture de la modernité et de la post-modernité, en particulier avec Borgés et Cortazar. Elle est une littérature d'essence démocratique et révolutionnaire, car elle veut réajuster le projet historique d'émancipation humaine et redéfinir l'idéal de progrès.

Placoly, l'écrivain, le militant et le penseur se retrouvait inévitablement dans ces orientations.

La littérature hispano-américaine ne s'exprime pas seulement par la langue espagnole, mais aussi par la langue portugaise. La littérature moderniste brésilienne, c'est-à-dire, l'ensemble des manifestations artistiques et littéraires qui ont caractérisé la vie culturelle du continent et ont redessiné le profil esthétique des années vingt à cinquante, qui a fait connaître la littérature lusophone.

L'un des grands écrivains du modernisme pauliste Oswald de Andrade devint l'un des éléments les plus représentatifs de la nouvelle littérature brésilienne. Dans une poésie anthropologique où s'exprime une imagination débridée, une abondance de néologismes et dans son théâtre surréaliste, il crée une œuvre audacieuse et novatrice. Le second personnage du Modernisme est Mario de Andrade, musicologue, folkloriste, critique, poète et narrateur qui va ajuster dans une œuvre cosmopolite des légendes indiennes, des anecdotes et des fables brésiennes. C'est dans ce « modernisme de la continuité » que Manuel Bandeira va devenir une des figures les plus marquantes de la pensée brésilienne. Il est le créateur de mythes qui vont investir définitivement le patrimoine poétique collectif.

Le Manifeste Régionaliste de 1926 va amener un nouveau cours esthétique. Gilberto Freyre, le plus connu de ses représentants, introduira de nouvelles techniques narratives : style oral, construction et montage cinématographiques, expressionnisme verbal. José Lina de Rego, un des fils spirituels de Freyre, écrivain du Paribas, qui fera du roman un instrument de réalisation littéraire. Ces romans conteront les exploits des fils de planteurs et de plantation (menine de engheno), de bandits (cangaceiros et beatos), de

plantations sucrières (engenhos), de latifundiaires, de maison du maître (casa grande) et de maisons d'esclaves (senzala) et d'enfants noirs (moloques).

Guimaraes Rosa, dans *Verdas* va conduire la réalité régionaliste et sociale à son dernier aboutissement grâce à la langue poétique. Entre monologue remémoratif et monologue autobiographique, c'est-à-dire entre respect de l'ordre chronologique et associations qui s'établissent grâce à la mémoire, son talent de conteur s'affirme dans le réalisme fantastique comme dans la dénonciation de l'exploitation de l'homme par l'homme.

Avec ses phrases brèves, ses paratextes, ses asyndètes, Clarice Lispector nous présente une œuvre où la haine devient un acte absolu, où le délit de vivre fonde la condition humaine. Après Carlos Drummond de Andrade, Vecinius de Moraes (1913-1980), Nelida Pinon qui ont fait la renommée du Brésil. Ceux qui leur succèdent se tournent vers le roman historique.

De nos jours de nombreux avant-gardistes font de l'expérimentation linguistique leur cheval de bataille.

#### 4. L'AMERIQUE DU NORD

Quels sont les éléments fondateurs de la littérature nord-américaine qui sont en phase avec la pensée et la poétique de Placolý ?

La littérature nord-américaine est, dès ses débuts, une littérature de l'origine et du patrimoine. Devant la difficulté de répondre à ces questions fondamentales, l'écrivain américain exalte la solitude du moi et le mystère de l'univers. Très souvent les personnages de ces romans ne sont pas des «types», déterminés par d'éventuelles réponses a priori de l'auteur, mais des personnes en proie à la béance, à une sorte de suspens de l'être. La littérature devient un lieu de la contradiction sans remède, où l'humaine condition est, non pas à étudier, mais à interroger. C'est une littérature qui va nous proposer une énigme à déchiffrer, va nous conduire sur une quête.

L'art ordinairement conclusif des «monologues intérieurs» et des explorations de conscience va s'imposer à la construction habituelle du récit dans littératures traditionnelles de l'Occident. La littérature va ressasser la question débattue ou sous-entendue : « où est la légitimité originelle absolue de tant d'audace avortée, de grandeurs inutiles, d'autant de misérables existences, tragiques ou mesquines » ?

«*Absalon, Absalon*» de Faulkner est l'exemple le plus accompli de cette technique dont nous parlons ici. C'est le livre qui en ce siècle a porté le plus avant un dépassement insondable des structures ordinaires du récit. La technique de Faulkner, pour approcher cette «histoire», est de s'appuyer sur un «courant continu de conscience modifiée», passant de monologues intérieurs aux commentaires effarés de ces monologues, de protagonistes questionnants à des spectateurs témoins.

La littérature nord-américaine révèle une fêlure de l'être qui se marque par l'ambivalence des pensées, des sentiments et des conduites. Cette écriture de l'ambivalence se fait sous la forme de la distanciation ironique ou poétique. Elle va se faire l'écho d'un certain nombre de grands mythes : homme en quête de ses ancêtres, conscience à la recherche du sens du monde. L'écrivain nord-américain va s'interroger, principalement, sur sa relation à l'écriture.

Placolý sait, pour les avoir étudiés, que c'est à Faulkner, à Joyce, à Dos Passos, et à bien d'autres, que les écrivains latino-américains empruntent la destruction et l'éclatement des structures temporelles et spatiales, le monologue intérieur, la multiplicité des points de vue, la plongée vers les racines les racines profondes des comportements individuels ou collectifs, le mélange du scatologique et du sacré, la révélation des mythes, «l'amalgame du réel et des rêves» pour reprendre une formule de Borges.

Cette impression est confirmée par les propos tenus par Carlos Fuentes, lors d'une conférence prononcée à Paris en 1966.

Je crois que le premier grand écrivain qui voit la possibilité de la défaite, de la tragédie à l'intérieur des Etats-Unis, c'est Faulkner ; c'est pourquoi c'est le premier

écrivain qui nous fait fraterniser avec les Etats-Unis. Son œuvre est un miroir qui nous renvoie à notre propre image et nous permet de distinguer nos véritables racines et nous permet de distinguer nos propres racines qui sont baroques violentes et expressionnistes. »

La littérature est l'expression d'une société ouverte qui s'exprime en utilisant la polyphonie. C'est en ce sens que Placolý se sent proche d'elle et qu'il se plonge avec délectation dans Hemingway, Steinbeck, Baldwin ou Faulkner.

## ***B) UN ECRIVAIN POLITIQUE***

### **I) LE MARXISME : UNE INFLUENCE PRIMORDIALE**

La pensée philosophique et politique de la Martinique a été très fortement marquée par le marxisme qui a pendant longtemps été considéré comme la seule doctrine qui se préoccupait du sort des Noirs et proposait en même temps des perspectives d'émancipation réelle.

Au lendemain de la Révolution d'Octobre 1917, le communisme laissait entrevoir des possibilités réelles d'érection d'une société nouvelle. Dès 1919, la réflexion du Groupe Communiste Jean-Jaurès, conduit par Jules Monnerot, qui se réclamait du marxisme-léninisme, va fortement influencer la vie politique et philosophique de la Martinique. D'autant que la Fédération Martiniquaise du P.C.F (Parti Communiste Français) qui deviendra par la suite, le P.C.M (Parti Communiste Martiniquais) est l'un des partis les mieux organisés. Son influence sera primordiale jusque dans les années 80.

Quelle appréciation donne le marxisme de la société antillaise ?

C'est dans la revue «Légitime Défense» (1932) que nous retrouvons l'analyse la plus fine de la structure sociale des Antilles. Dans un article intitulé «Paradis sur terre», Marcel Stanislas Quitman nous présente «une ploutocratie blanche héréditaire [qui] détient les 4/5 du sol» et les nègres «qui représentent 80% de la population». «Les 3/4 de la Martinique appartiennent à cinq ou six familles d'usinières». De cette description, il dresse un tableau de la structure capitaliste de la société coloniale. Les Blancs sont propriétaires d'usines, de terres ou d'établissements commerciaux et financiers et les Nègres forment le prolétariat antillais. D'un côté, une minorité qui possède la majorité des moyens de production ; de l'autre, une majorité d'individus qui n'ont que leur force de travail à vendre : d'où la notion de lutte de classes.

Les luttes entre minorité blanche et majorité noire, les difficultés pour les classes intermédiaires, en particulier les mulâtres, de s'engager dans le combat

pour l'émancipation sont, pour les marxistes, l'expression d'un conflit de classes entre la bourgeoisie et le prolétariat.

Quand Placolý naît en 1946, le grand débat qui secoue la Martinique est celui qui concerne la transformation des colonies françaises en départements français. La loi de départementalisation présentée à l'Assemblée Nationale par Aimé Césaire et défendue principalement par la Fédération Martiniquaise du P.C.F représente pour les travailleurs et leurs organisations une chance de voir améliorer les conditions de vie quotidienne des masses laborieuses.

Mais quelques années plus tard, la production martiniquaise va périlcliter (fermeture d'usines, habitations en difficulté) concurrencée qu'elle est par la production française et mise à mal par les transferts sociaux et l'appel de la société de consommation. C'est dans la pensée occidentale, le marxisme en particulier, que les militants vont trouver les instruments critiques qui leur permettent d'analyser et d'expliquer la société coloniale et ses manifestations culturelles, sa position idéologique. C'est dans les rapports entre infrastructure et de superstructure qu'ils expliquent cette société. Dans la philosophie marxiste, en particulier dans la préface et l'introduction de *Contribution à la critique de l'économie politique*, l'infrastructure désigne l'ensemble complexe des forces productives et des rapports sociaux de production. Ces éléments agissent sur les superstructures, c'est-à-dire les formes institutionnelles ou les idéologies.

L'idéologie dominante est bien l'idéologie de la classe dominante, et qu'elle lui sert à se constituer en classe dominante elle-même, en lui faisant accepter comme réel et justifié son rapport vécu au monde<sup>1</sup>.

Quand Placolý entre en politique, il va se poser la question de l'émancipation du prolétariat antillais, c'est-à-dire de la révolution socialiste. Cette prise de position va le conduire à choisir le camp de «la solidarité prolétarienne internationale», dans les combats quotidiens de son peuple, des peuples frères des Caraïbes et du monde.

---

<sup>1</sup> Althusser, Louis, *Pour Marx*, Paris, Editions Maspéro, 1971, p 242.

Le matérialisme de Marx s'inscrit dans une optique socio-historique, le facteur dynamique c'est la lutte des classes, définies sur la base des rapports de production. En proclamant que la soumission des peuples coloniaux ne relevait par des lois naturelles, mais résultait d'un processus historique qu'il se donnait les moyens d'analyser et de dépasser, le marxisme-léninisme ne pouvait qu'exercer un attrait considérable sur les étudiants antillais<sup>1</sup>.

Mais tout en choisissant le marxisme, tout en faisant sienne l'idée de Lénine que «l'impérialisme est le stade suprême du capitalisme» pour expliquer la situation économique catastrophique de la Martinique, il condamne, comme d'autres, les crimes de Staline et de Mao et refuse l'attitude de certains communistes à l'égard du Tiers-Monde. A la suite de Césaire, il déclare vouloir être «la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche», la voix de «la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir» (*Cahier d'un retour au pays natal*).

Cette préoccupation objective va transparaître non seulement dans son choix politiques de militer dans les rangs des trotskistes et dans ses choix esthétiques.

Le marxisme le conduit à :

- une pratique littéraire
- une pratique théorique
- et une pratique politique.

---

<sup>1</sup> Alain-Philippe Blérald, , *Négritude et politique aux Antilles, 1981*, Paris, Editions Caribéennes, p 22.

## II) PROTESTATION ET CONTESTATION

### 1. L'ALIENATION

*Un brouillard calculé enveloppe le destin des nègres des Antilles ; même s'il s'est paré, génération après génération, de la lumière somptueuse du soleil des Caraïbes<sup>1</sup>.*

*Vincent Placoly.*

L'histoire moderne des Antilles s'engage sous le signe de l'aliénation. C'est la foi poussée jusqu'à l'extrême qui conduit Christophe Colomb à s'engager à la recherche du chemin des Indes par l'Ouest. D'ailleurs André Breton affirme qu'« il fallut que Colomb partit avec des fous pour découvrir l'Amérique. Et voyez comme cette folie a pris corps et a duré... ».

L'esclavage, cette fêlure du corps et de l'âme, fondement de l'histoire même des sociétés antillaises est aussi une béance, consciente ou inconsciente. Le discours raciste esclavagiste qui refuse toute humanité au Nègre et qui justifie l'esclavage a distillé dans les consciences un reniement de soi dont les principaux perpétuateurs sont ceux-là même qui sont les victimes de ce dénigrement.

En revendiquant son identité, en conduisant ce combat, l'ancien esclave retrouve le goût de la liberté et la force de dire non. Cette capacité de refuser s'exprimer, tout d'abord par la parole, fonde la réalité de son être. Parler pour Fanon, «c'est exister absolument pour l'autre, c'est surtout assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation»<sup>2</sup>.

C'est Karl Marx, entreprenant une analyse profonde et critique de la société capitaliste, qui emploie le concept d'aliénation. En précisant les notions d'infrastructure et de superstructure, il critique le système capitaliste et le travail aliéné qui en découle. Il oppose les bases de la société de production de la

---

<sup>1</sup> Vincent Placoly, *Frères Volcans*, Paris, Editions La Brèche, 1983.

<sup>2</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Editions du Seuil, pp. 13-14.

propriété privée et le mode de pensée inhérent à la classe dominante, la bourgeoisie, qui entraîne la subordination des hommes à la production. En vendant sa force de travail, l'homme va être séparé du fruit de son travail pour être, en fin de compte, déshumanisé et rabaissé.

Marx fonde ainsi le concept d'aliénation sur l'analyse de la réification de l'homme dans la société capitaliste. Dans la terminologie le mot s'applique aux relations du travailleur avec le produit de son travail et avec les institutions, les puissances et les hommes qui en disposent. Il désigne à la fois le fait que le travailleur soit réellement dessaisi, privé au profit d'un autre (*alienus*) de la possession et de la jouissance d'une partie de son ouvrage, et le fait que le travailleur soit ainsi lésé dans cette part de sa personnalité qui a été engagée dans l'activité de production. La pensée marxiste affirme que le travailleur n'est plus lui-même, mais qu'il est devenu un autre. Il cède quelque chose à un autre et devient autre, voilà le double foyer sens que revêt le mot. Le mot, en effet, oscille entre la description objective d'une situation d'exploitation - être dessaisi par et pour un autre - et la prise de conscience de cette condition - devenir un autre.

Mais c'est chez Frantz Fanon que l'on retrouve un approfondissement de la question de l'aliénation sociale qu'il replace sur le terrain économique et sur le terrain psychologique. L'exploitation sociale est aussi une exploitation basée sur la race. Il n'est pas inutile de rappeler que c'est le comportement du Noir antillais qui a été le support de la réflexion de Fanon pour l'élaboration de sa théorie de l'aliénation du colonisé. Nous voyons comment le mot «aliénation» glisse de l'acception reconnue par la philosophie allemande (*Entfremdung* : le fait de devenir étranger à soi-même) à l'acception de folie ou maladie mentale.

Il est sûr que la société coloniale développe des rapports particulièrement pernicieux entre maître et esclave, entre gens de couleur libres (dans la recherche optimale de leurs droits) et blancs (qui ont tendance à bafouer ces droits), entre mulâtres et noirs, entre nègres domestiques, «nègres à talents» et nègres des champs. Cette hiérarchisation de la société coloniale en fait une société névrogène. Dans ces sociétés, la distance est minime entre aliénation coloniale et aliénation mentale.

L'aliénation se lit sous un double mouvement :

- une étape statique dans laquelle l'aliéné subit son aliénation
- une étape ascendante où l'individu prend conscience de sa situation.

Le mot aliénation renvoie à la philosophie et à la psychanalyse : « le plan philosophique, c'est-à-dire l'exigence fondamentale de la réalité humaine » et, celui de la psychanalyse, celui de l'étude des ratés de la société, au sens où l'on dit « qu'un moteur a des ratés »<sup>1</sup>. L'aliénation renvoie au rapport entre l'individu et la société coloniale, à ses contradictions, à ses interdictions. C'est Lévi-Strauss qui montre, à partir de l'étude des « sociétés primitives » que celui qui semble être bien portant est, peut-être, très souvent, le véritable malade.

Les écrits de Placoloy nous conduisent à nous interroger sur le comportement des individus dans la société antillaise. Faut-il pour autant confondre aliénation comportementale et stratégie d'inscription dans la société au regard d'une métropole coloniale ? Deux exemples peuvent éclairer cette réflexion. Dans le cas des esclaves de la Martinique, beaucoup de nos historiens et de nos hommes politiques ont tendance à analyser leur comportement dans les années suivant l'insurrection comme marqué par l'aliénation. Plusieurs éléments peuvent expliquer les choix des anciens esclaves tant dans leur choix de leurs représentants<sup>2</sup> que dans leurs orientations politiques. Nous notons une volonté de plus en plus forte des nouveaux libres de développer des structures politiques favorisant le passage à une assimilation de plus en plus marquée avec la métropole. Cette pratique encore vivace de nos jours : municipalisation, départementalisation, régionalisation est à l'époque une conjonction du jacobinisme centralisateur français accompagné d'une réelle nécessité pour les anciens esclaves de pérenniser l'abolition et de bonifier leur nouveau statut.

Nous retrouvons le même choix stratégique dans les actes de Dessalines, sitôt le pouvoir conquis. Peut-être est-il aliéné, au sens où ses

---

<sup>1</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques noirs*, Paris, Editions du Seuil, p 38.

<sup>2</sup> Pécoul, grand propriétaire blanc est élu, en même temps que Bisette, aux élections législatives du 3 Juin 1849.

agissements sont commandés par une puissance extérieure qui jusqu'alors lui avait refusé le droit à l'humanité. Dans son *Toussaint Louverture*, Césaire analyse finement cette attitude.

La phrase, à cet égard, décisive, c'est Marx qui la prononce, et précisément à l'occasion de la Révolution Française. « La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants. Et en même temps ils semblent occupés à se transformer, eux et les choses, à créer quelque chose de tout à fait nouveau, c'est précisément à ces époques de crise révolutionnaire qu'ils évoquent les esprits du passé, qu'ils empruntent leurs noms, leurs mots d'ordre, leurs costumes, pour apparaître sur la nouvelle scène de l'Histoire sous ce déguisement respectable et avec ce langage emprunté ». La vérité est que les chefs nègres eurent bien autre chose à surmonter que le ridicule qu'ils se donnèrent des défroques monarchiques. On s'inquiète bien plutôt du risque qu'ils coururent, sitôt engagés dans l'action révolutionnaire, de s'en laisser divertir et d'être tout près de s'imaginer qu'en cédant aux tentations de réformisme, et par les vertus du conciliabule, ils pouvaient s'ouvrir les portes du repos<sup>1</sup>.

Dessalines, poursuit le but de se transformer et de créer des choses nouvelles. Se donner des noms équivaut à retourner la situation qui a prévalu sous l'esclavage. Paradoxalement, le phénomène de déshumanisation que représentait l'absence de nom est suivi par un phénomène d'aliénation, parce que l'ancien esclave n'a pas de possibilité d'action sur le nom qu'il recevra. De plus, très souvent, c'est aux esprits du passé qu'ils l'emprunte. Cette absence de lucidité se retrouve dans l'aveuglement de plusieurs personnages de Placoly. Des images obsédantes accompagnent Marcel Gonstran et le maître,

---

<sup>1</sup> Aimé Césaire, *Toussaint Louverture*, Paris, Présence Africaine, p 12

celle de la nuit, celle du brouillard, celle des oiseaux en cage. Marcel finit par savoir que sa relation avec Excellentia est vouée à l'échec et quand il l'avertit de son départ pour la France, c'est une image de désolation qui s'impose.

Il l'avait avertie de son départ quelque temps auparavant. Un horrible frisson lui parcourut le corps. Il avait le pressentiment qu'un être cher devait être traîné dans le chariot de la mort incongrue. Ce long, cet accablant frisson aujourd'hui l'a gagné, lui que la mort attaque en de furieux assauts pour bouter la vie au-dehors... sa robe, largement ouverte par le vent, semblait devoir la quitter, oiseau pour prendre vol parmi les embruns vers le ciel et les nuages. Quand il a eu trois fois prononcé son nom, elle a baissé les yeux, agitant une fois la main devant son visage comme s'il existait entre eux un brouillard ou pour tenter de dissiper un rêve. (M.G, 71)

Cette image d'opacité, de cécité est encore présente dans le symbole de ces oiseaux aveugles butant sur la terre jadis vivante, et qui aujourd'hui est appelée à être submergée par les eaux, à être anéantie.

D'immenses oiseaux pris dans le vent, voltigeaient aveugles, butant contre tout ce qui pouvait rester de stable et d'érigé sur la terre, la terre qui allait bientôt disparaître sous l'eau. (M.G, 9).

Et dans le ciel, une débandade d'oiseaux cherchaient vers l'horizon une brèche par où fuir. Des arbres énormes charriés jusque devant le seuil des maisons. Un fleuve de désolation : des veaux, la narine épaissie par des monceaux de boue, des béliers décornés, des opossums, des oiseaux, pitoyables déchets d'une force qui fut vive. (M.G, 74).

Césaire précise que les anciens esclaves, en empruntant à l'Histoire des costumes du passé, apparaissent sous un déguisement, qu'ils jugent respectable, et qui se révèle être un masque.

Le masque est la simulation qui dissimule l'être véritable de l'Antillais. Par otomase, il est un être qui se renferme sur lui-même, qui simule pour s'éloigner du monde, des autres et de lui-même. Se méfiant de la réalité qui l'entoure, il s'abrite derrière l'hermétisme, se protège par des atermoiements, des hésitations et des résistances, il se protège par un langage réticent, par un hermétisme volontaire. Il a tendance à se fermer sur l'extérieur. Ces générations peuvent se justifier au regard de l'Histoire et de la société engendrée par cette Histoire. Le thème du masque, disons social, que nous retrouvons dans *Mambo* implique chez les personnages un certain type de comportement dirigé et orienté par les normes imposées par la société. Porter un masque, c'est, en fait, se créer un double. Le thème du double permet d'appréhender la décomposition et la déstabilisation de la personnalité. Echo de la réalité, symbole de la conscience, le double révèle le conflit du sujet avec lui-même. La présence du double implique un acte de conscience qui associe auto-contemplation (le sujet est obligé de se regarder), réflexion et connaissance. Le sujet projette son regard et son esprit. La complexité du monde devient accessible au personnage.

Le fait de se regarder entraîne chez le personnage la distorsion, la scission de son identité. Le personnage se voit comme un autre, tout en voyant cet autre le regarder. Le miroir étant le siège de toutes les images possibles qui accompagnent l'imagination dans ses relations avec les objets du monde extérieur. Ainsi, il s'affirme comme l'espace polarisateur et soutien d'un réseau sémantique.

On comprend mieux ainsi la série d'articulations duelles qui parcourent l'œuvre de Placolý.

On appréhende mieux l'importance du Carnaval, moment d'affirmation par excellence du masque dans les sociétés antillaises, dans l'œuvre de Placolý. Dans le roman *Frères Volcans* et surtout dans le texte dramatique *La*

vie douloureuse et tragique d'André Alier, le Carnaval n'est plus seulement une période festive du calendrier, mais bien un moment de mise en valeur du masque. Le Carnaval est non seulement la possibilité de changer d'identité, mais grâce à cette perversion (au sens d'altérer) de l'identité, il permet aussi la transgression sociale.

Le carnaval vient de l'Europe. En permettant à chacun de porter le masque et de se travestir, il donne à l'individu, durant les jours qui précèdent la célébration du martyr du Christ, la possibilité d'oublier sa personne sociale en revêtant le costume des princes, des rois, des démons et des anges, et de perpétrer en quelques heures fugitives, l'idée de la fête originelle. C'est alors que l'on voit se former en cortège dans les rues, menée par le diable de la musique, une tourbe épouvantable, soudée comme se soudent sur le dos du reptile les écailles du Mal. Les fantaisies de salon, l'apparat des costumes, des livrées et des coiffures, les goûters dansants organisés pour des enfants serrés dans des cottes de velours, les soirées paisibles animées par des orchestres sans génie, ne sont pas le vrai carnaval. Ce sont les nègres qui l'ont acclimaté, codifié ; pour la simple raison qu'ils n'ont rien à perdre à se jeter corps et âme dans l'illusoire liberté du travestissement. Au contraire, plus la musique est sourde, les défilés nombreux, les masques somptueux et les nuits sans fin, plus le carnaval grandit, plus il ébranle le passage immobile du temps qui alourdit leurs chaînes, et les plante, à chaque saison encore un peu plus, dans un sol sans mémoire. (F.V, 67).

L'aliénation est très présente dans les relations entre l'homme et la nature. Elle est perceptible dans la non-maîtrise des éléments, de l'impossibilité de nommer les choses. Il y a un écart hostile entre le moi et le monde. En quelque sorte, l'homme aliéné subit une réification. Marcel fait l'expérience de

son étrangeté, de son aliénation, de son exil négatif dans une communauté qui l'exclut sans qu'il comprenne les raisons de ce rejet.

Perdu dans les objets, ne sachant pas nommer les choses.  
Glué dans les rapports. Quelquefois pourtant, une immense tristesse m'enveloppait sans savoir, et j'allais m'asseoir inévitablement dans un de ces petits parcs où ne vont que les vieux que le chien flaire. J'ai connu la solitude des vieillards démunis... Un jour je serai entièrement recouvert par les feuilles comme les statues et piqué par le bec du temps. Je serai alors emporté par le vent. (M.G, 91)

La campagne se définit comme un espace aliéné, monde où règne la pauvreté, le malheur et la cruauté. La vie y est étroitement liée à la terre et à la pluie. Quand la sécheresse s'abat sur la terre nourricière qui doit assurer la subsistance, elle apporte le désespoir. C'est cette infortune que tente de fuir l'Indien dans *L'eau-de-mort guildive*. Il abandonne son lieu d'origine dans l'espoir de changer de condition sociale. Espace isolé, la campagne acquiert une double signification dans le texte. Elle est un espace répulsif tout étant attractif qui traduit l'ambivalence d'un personnage. Par le truchement de l'espace, l'auteur met en avant la dénonciation d'une situation sociale précaire : l'aliénation des hommes dans le monde rural. Mais l'image de la campagne n'est pas seulement négative, elle peut être positive. L'idylle de Marcel et d'Excellentia en est un exemple. Dans le cas présent, la campagne est présentée comme un archétype du lieu sublime. C'est la rencontre avec Excellentia qui modifie la vision de la campagne. Elle avait, jusqu'alors, un caractère infernal. La rencontre amoureuse nous renvoie à un lieu mythique : l'Eden qui suppose la rencontre d'un homme et d'une femme dans un jardin (les composantes inhérentes au mythe adamique).

Elle est aussi lisible dans les relations intra-humaines. La dépendance entre Marcel et Eléonora est significative de la situation d'aliénation. Marcel a intériorisé le regard que les européens jettent sur la personne du noir. Il accepte

la supériorité revendiquée par la civilisation blanche et lui prête une soumission qu'il croit être de l'amour.

Il lui avait voué pour ainsi dire soumission absolue comme à un prêtre pouvant disposer à son égard du bien comme du mal. Et pour lui tout en elle était un signe manifeste de cette puissance. (M.G, 19).

Il est à noter que pour être efficace, la critique évite de traiter les problèmes sociaux ou politiques de façon directe et donc de tomber dans le pamphlet politique le plus plat. Prenons l'exemple de Marny dont l'écrivain écrit une biographie romancée. Richard Burton déclare que ce personnage l'intéresse comme représentant de l'aliénation martiniquaise, tant dans son histoire complexe que dans ses comportements.

L'important de l'affaire, comme celle, vingt ans auparavant, de Beauregard, c'est que le petit peuple martiniquais s'identifie spontanément encore une fois au sort d'un criminel marron (pourtant coupable de meurtres ignominieux) poursuivi par la police. Mais à la différence de Beauregard produit pur de la société d'habitation traditionnelle, Marny incarne, selon l'analyse magistrale qu'en donne Marlène Hospice<sup>1</sup>, toutes les dislocations subies par la société martiniquaise depuis la départementalisation. Il n'est ni de la ville ni de la campagne, ni ouvrier ni paysan ni même djobeur, c'est un hybride, un marginal, un décentré dont le mouvement frénétique à travers l'île (alors que Beauregard était resté dans le pourtour de la plantation où il avait été économe) symbolise le décentrement de la nouvelle société martiniquaise sortie de l'effondrement de l'habitation traditionnelle. Marny est devenu un symbole reconnaît L'Information du 28 octobre 1965. Si la population de

---

<sup>1</sup> Marlène Hospice, *Pas de pitié pour Marny*, Fort-de-France, Désormeaux, 1984

Sainte-Thérèse s'est identifiée à son sort, c'est non seulement parce qu'elle reconnaît en lui, le bourreau devenu marron, une victime de la répression policière, mais inconsciemment, parce que Marny symbolise son propre désarroi au milieu d'une société en pleine désagrégation<sup>1</sup>

C'est Placolý lui-même qui ajoute que «Marny touche à peine au seuil du tragique, qu'il n'a pas de pathos»<sup>2</sup>. Marny est le pur produit d'une société en pleine mutation, hier encore, société de plantation, elle voit disparaître (et Marny aussi) ses repères : usines, lieux de production et d'une certaine socialisation. Comment intégrer ce passage d'une société campagnarde à un exil vers la ville ? En ce sens Marny est le double d'Ignini, symboles d'une société qui se liquéfie économiquement et psychologiquement. Il ne s'agit pas seulement d'effacer les signes formels d'une aliénation politique, mais surtout de se découvrir une identité et de se forger une personnalité nouvelle qui leur permette de vivre et d'agir dans un monde en pleine transformation. Conscient de son aliénation, le colonisé décide de partir à la recherche de son histoire, de ses racines

L'œuvre représente un drame extérieur et extérieur. Drame intérieur, parce que les forces aliénantes qui se sont emparées des colonisés, à tel point qu'il leur est difficile de se libérer et parce que la victime de la colonisation est devenue elle-même un produit de l'aliénation. Drame extérieur, à cause des forces oppressives, forces économiques, politiques et culturelles qui contrôlent le colonisé, le dénaturent, orientent ses actions dans une démarche que lui ne contrôle pas.

---

<sup>1</sup> Richard Burton, *Le Roman Marron*, Paris, Editions L'Harmattan, 1997, p 96

<sup>2</sup> Vincent Placolý, Biographie de «Pierre-Just Marny» in *Une journée torride*, Paris, La Brèche, 1991

## 2. LA VIOLENCE

*La violence ne libère pas seulement le colonisé économiquement, mais la violence désintoxique. Elle débarrasse le colonisé de son complexe d'infériorité, de ses attitudes contemplatives désespérées<sup>1</sup>.*

Les récits mythiques des sociétés occidentales sont là pour nous le rappeler que ces dernières se sont construites dans la violence. Caïn tue son frère Abel qui est en désaccord avec lui sur la marche à suivre, sur les comportements sociaux, à la lecture des commandements et des textes sacrés. Romulus tue son frère Rémus qui a enfreint les règles édictées, qui a osé franchir les murs qu'il venait de tracer. En tuant leur frère, ils transgressent la loi suprême qui interdit l'homicide. C'est ainsi qu'ils deviennent des parias qui représentent le conflit avec le frère, avant d'être le conflit avec le Père. Dans les deux cas, la suppression de l'autre (ici ils sont semblables) est une étape incontournable vers l'action créatrice. C'est Caïn qui fonde la première société humaine, et Romulus crée la ville qui deviendra le centre du monde méditerranéen et de l'Europe de l'Ouest.

Les sociétés coloniales se sont-elles créées sous le signe de la violence ? Dans le cas des Antilles, l'activité créatrice est-elle synonyme de violence ?

Ne dit-on pas que l'Amérique est une histoire de crimes, de meurtres réels ou symboliques ? Haïti se construit avec la mort de Dessalines. Une nouvelle situation se développe avec la disparition de celui qui souffre le plus d'une réalité «bloquée», dont les limites sont évidentes. Celui qui disparaît sert de révélateur à l'autre. C'est le cas de Dessalines face à Pétion, c'est aussi le cas du Gran Man By-Man qui par son acte met en place toutes les conditions pour que son peuple soit anéanti et mis en servitude.

Le double ne joue pas seulement un rôle dans la prise de conscience des personnages et dans leur comportement. Il peut parfois provoquer directement ou non, le renouvellement des structures du pays. La révélation de

la similarité /rivalité constitue le thème des récits mythiques mais aussi l'un de ceux de la tragédie Dessalines ou la passion de l'indépendance. Au nom de systèmes différents, leur rivalité les conduit au fratricide, alors que la réalité montre leur similitude. Le désaccord sur les structures qu'exige la situation d'Haïti d'après la conquête de l'indépendance les jette dans la guerre civile. Le double est ce miroir par lequel nous pouvons reconnaître nos défauts et nos limites. Son apparition agit comme un révélateur et suscite une prise de conscience. Placoly nous propose de voir le double comme une dialectique (position / opposition) qui aboutit au refus d'un manichéisme qui pourrait faire voir «tout en blanc ou tout en noir».

Je pense aux autres ; ceux qui donnent forme à nos inquiétudes pour les apaiser, ceux qui perdent leur vie à tendre notre humanité de la toile de l'universalité (F.V, 41).

Nous ne saurions oublier que les Antilles existent dans la violence : leur histoire est fondée sur la violence de la «rencontre» entre les peuples occidentaux et autochtones, la violence du rapt des peuples africains qui a entraîné la Traite et l'esclavage, la violence des éléments naturels (cyclone, volcans et tremblements de terre) et pour finir, la violence des rapports sociaux née de cette histoire troublée. La violence est révélée à travers le thème du viol de la terre, dans de nombreux écrits dramatiques, mais aussi dans les nombreux épisodes de résistance que mènent les figures tutélaires : Dessalines, Aliker, Bolívar et Toussaint Louverture. La violence lexicale est aussi omniprésente avec les métaphores du feu (volcans, lavés, brasières, révoltes).

La violence est présente dans la symbolique de la malédiction de l'esclave, il y a une malédiction métaphysique et historique qui frappe et le marque. La marque au fer rouge et la marque du fouet sont les indices de cette double malédiction. Ne dit-on pas que chaque fois que Dessalines portait les yeux sur lui-même et regardait les stigmates que portait son corps, s'écriait

avec fureur : « Tant que ces honteuses marques paraîtront sur ma chair, je ferai une guerre d'extermination à tous les blancs. ». Ainsi la proclamation de 1804 répond en un lointain écho à une punition par le fouet. La violence du colonisé n'est pas seulement l'expression d'une cruauté sans égale, d'une férocité innommable mais la révélation d'une prise de conscience de soi, l'exigence d'une ascension à la liberté. C'est la même violence que développe un Caliban dans *Une tempête* de Césaire. Une violence fondatrice qui réclame le respect à l'Europe (le Père ?) pour l'Afrique (la Mère ?). Le colonisé, par sa violence, acquiert une personnalité et arrache la déférence qu'il mérite en tant qu'homme. Engels, lui-même soulignait que « la violence est l'accoucheuse de toute vieille société qui en porte une nouvelle dans ses flancs » et « qu'elle est l'instrument grâce auquel le mouvement social l'emporte et met en pièces des formes politiques figées et mortes ».

Une autre manifestation de la violence est la représentation de l'érosion de la terre lisible particulièrement dans *L'eau-de-mort quildive* et dans de nombreuses nouvelles de Placoly. Cette érosion consécutive aux relations économiques et culturelles qui se tissent dans les îles. Elle entraîne une dépossession progressive des Martiniquais qui perdent leur pouvoir d'intervention sur leur environnement immédiat (cf. la nouvelle « Les Pauvres gens ») et par extension, leur identité. La violence est alors, très souvent, l'expression d'une révolte profonde contre la misère sociale, la misère culturelle et s'exprimant par une explosion soudaine et sans lendemain, comme l'explosion sociale décrite dans le roman précité.

Nous nous retrouvons en face de plusieurs formes de violence. A l'agressivité d'un monde qui les écarte, les marginalisés, les personnages de ces œuvres répondent par une agressivité verbale, gestuelle, profanatrice et sacrilège. La violence est d'abord celle de la société qui les déshumanise. De plus, la violence physique est au centre de tout parce que le physique est essentiel. Le physique est vie, il est action, il s'oppose à la passivité aliénante.

Nous remarquons que l'imaginaire placolien est accompagné de l'explosion d'une violence que l'on découvre fondatrice et indispensable, y compris même au niveau politique. Dans *Et les chiens se taisaient*, le meurtre

accompli par Le Rébellé, scellé le destin de l'individu en même temps qu'il le réalise et le libère. Dans *L'eau-de-mort quildive*, la mise à sac de Fort-de-France fait une part importante à la violence et à la mort. Il y a mise en perspective d'un processus qui est destruction et renaissance, mort et régénération.

L'histoire de l'émancipation du territoire de Saint-Domingue est inhérente à la violence. Violence noire opposée à celle des esclavagistes, violences en réponse aux «exemples terribles» faits par le général Leclerc, beau-frère de Napoléon Bonaparte et chef des troupes françaises en 1802. Violence confirmée à Verthières par ces mots attribués à Boukman :

Bon dié qui fait soleil, qui clairé nous en haut,

Qui soulevé la mer, qui fait gronder l'orage,

Dié qui la si bon ordonnin nous vengeance

Li va conduit bras nou, lé ba nou assistance

Jetté portrait Dié blancs qui soif dlo dans gié nou

Couté la liberté, li parlé cœur nou tous<sup>1</sup>

Violence confirmée et simplifiée par Dessalines avec le désormais célèbre «brilé kay, koupé tèt». Dessalines est lui-même l'archétype de la violence. Sous les ordres de Toussaint<sup>2</sup>, il massacre et pille, par ses propres initiatives, il s'installe définitivement dans le domaine de la violence.

---

<sup>1</sup> La graphie est respectée.

Nous proposons la traduction suivante :

Dieu, toi qui fais luire le soleil, qui éclaire notre vie / Toi qui soulève les mers et fait gronder l'orage / Toi qui exiges notre vengeance / Toi qui vas guider nos bras et nous aider dans notre tâche pour jeter bas les idoles blanches qui nous font du tort et de la peine / La liberté chante dans nos cœurs.

<sup>2</sup> Lettre du 19 Pluviose, an X de Toussaint à Dessalines : « Carabinez les chemins, faites jeter des cadavres et des chevaux dans toutes les sources : faites tout anéantir et tout brûler ». La légende dit qu'après avoir brûlé la ville de Saint-Domingue, Dessalines n'hésita pas à incendier son propre palais.

Si l'on se rappelle le slogan « brilé kay, koupé tèt » et la façon dont Dessalines détectait les faux titres de propriétés vieillies à la fumée : « i pa bon, i santi brilé », nous comprenons l'importance du feu et de la violence dans la personnalité et la symbolique de Dessalines. Voir à ce propos, le poète haïtien Louis Philippe d'Alembert et l'historien Yves Benoit, auteur de *La Révolution Française et la fin des colonies*.

Les Français ont commis des crimes jusqu'alors inouïs  
... Mon bras levé sur leurs têtes avait tardé trop longtemps  
à frapper... Mais Dieu lui-même a donné le signal... Oui,  
nous avons rendu aux Français guerre pour guerre, crime  
pour crime, outrage pour outrage<sup>1</sup>.

Esclave de deux propriétaires successifs, réputé mauvais, les nombreuses cicatrices qui lui lardaient le corps semblaient le prouver. Général de Toussaint Louverture, il n'hésita pas à épurer l'armée du Sud, puis à pratiquer la stratégie de la terre brûlée face à Leclerc. C'est lui qui officialise le premier, l'indépendance d'Haïti et se fait empereur en 1804. La même année, il décrète le massacre des Blancs. Il est assassiné, la même année, par ses sujets au Pont-Rouge qui mutilent son corps.

C'est ce personnage qui développe l'inspiration chez Placolý. Dessalines constitue au plan mythologique une référence, et c'est peut-être en cela qu'il intéresse l'écrivain. Exterminateur de Blancs, nationaliste à outrance en même temps que solidaire du combat anticolonialiste de Miranda au Venezuela, il ne semble pas correspondre aux caractéristiques du martyrologue habituellement cité par les Caraïbéens. Les personnages d'Anacaona, Toussaint Louverture, Lumumba, Ernesto «Che» Guevara » trompés par la duplicité du colonisateur ou du néo-colonialisme ont beaucoup plus attiré les regards et l'imagination. Celui à qui l'on attribuait ces paroles «Pour dresser l'acte d'indépendance, il nous faut la peau d'un blanc pour parchemin, son crâne pour écritoire, son sang pour encre, et une baïonnette pour plume...» repousse en même temps qu'il attire. Et il attire, d'autant plus Placolý, qu'internationaliste convaincu, il s'était inquiété de la situation des autres colonies françaises.

Il faut vous présenter la Guadeloupe pillée et détruite, ses  
ruines encore teintes du sang de ses enfants, des femmes et  
des vieillards égorgés... Vous parlerai-je de l'horrible  
despotisme qu'on exerce à la Martinique ? Malheureux  
Noirs de la Martinique, que ne puis-je voler à votre

---

<sup>1</sup> Dessalines cité par Charles Malo dans Histoire d'Haïti, Port-au-Prince, Haïti Presses Nationales d'Haïti, pp. 283-284

secours et briser vos fers ? Hélas, une barrière insurmontable nous sépare. Mais peut-être une étincelle du même feu qui nous enflamme s'allumera-t-elle dans vos cœurs, peut-être, au bruit de cette commotion, sortirez-vous de votre léthargie pour réclamer les armes à la main vos droits sacrés et éternels<sup>1</sup>.

C'est la même violence que nous retrouvons dans les rapports entre la caste békée et Alikèr. Elle est structurelle, car elle est l'expression des contradictions d'une société inégalitaire et de l'opposition d'intérêts différents. Elle est souvent gratuite comme dans le châtement infligé par madame de Brenne à l'esclave Gaîté, pour une faute non commise, juste pour marquer son autorité (F.V, 66). Fondamentalement inégalitaire quand une dispute banale conduit deux pauvres bougres en prison alors qu'un béké, fort de ses relations sociales, la violence est présente quand la justice et la gendarmerie montent une cabale et font enfermer des ouvriers dont le seul tort est de refuser les conditions inhumaines qui leur sont faites dans son entreprise. Elle est réactive, lorsque les esclaves en furie décident d'incendier la maison des Sannois, après avoir essuyé des coups de feu, venus de la maison. Mais elle est surtout révélatrice d'une situation politico-historique, celle des événements de Mai 1848.

Abdèr et Némorinè mè racontènt què la nuit du mercredi des Cendres, plusieurs nègres qui avaient accompagné sur la mer l'effigie de bois, de paille et de poudre représentant le dieu du carnaval, se sont jetés à l'eau au plus fort du brasier. Némorinè, avec une émotion à peine contenue, me dit comment les torches vivantes s'agrippaient au pantin de feu délabré par les charges de poudre ; elle me donne à imaginer les hurlements que la surface de la mer, agitée par le vent, disséminait dans l'air aveugle. Lorsque je leur ai demandé la raison de cet acte insensé : « Les gendarmes n'attendaient pour les arrêter que l'heure de minuit » m'a

---

<sup>1</sup> Dessalines cité par Charles Malo dans Histoire d'Haïti, Port-au-Prince, Presses Nationales d'Haïti, pp. 283-284.

répondu Abder ; ils ont préféré s'immoler plutôt que de s'exposer à subir le supplice de peines infamantes. Les lundi et mardi, ils avaient outragé le roi et les autorités en promenant au bout d'une pique dans les rues une tête poudrée dont le visage avait été fardé d'excréments et de sang de mouton » (F.V, 68).

La scène où Madame de Brenne se fait un plaisir de fouetter l'esclave Gaïté est une scène qui nous révèle l'ignominie d'un système. Propriété du maître, au même titre que la terre, l'esclave n'est qu'un élément de production. A ce titre la punition n'est qu'une preuve de l'appartenance au territoire privé du maître. C'est l'appartenance de l'esclave au maître qui rend possible l'existence de la violence privée.

L'univers antillais peut passer d'un calme apparent à une violence extrême. Entre les actes de Dessalines, la grève du Sud qui se termine dans le sang d'hommes frappés dans le dos, Placolly montre les mêmes stigmates, les mêmes responsables. C'est la même « violence rapide, effarouchée comme une jeune fille » (M.G, 116), qui vient de l'époque coloniale, qui s'exprime dans les comportements racistes et irresponsables des possédants. C'est le système politique, qui avec l'introduction de la départementalisation fragilise, un peu plus, les quelques repères existants.

Mais la violence est auto-destructive, elle s'exprime, même au sein de la structure censée être la plus protectrice : la famille. Elle s'exprime généralement au fil du coutelas, dans des batailles fratricides<sup>1</sup>.

La raison du combat, qu'importe ! Ils se battent, ils se battent, les dents féroces. Un pacte les lie : je te tuerai si tu ne me tues. L'un de nous deux avant l'autre mourra... Mais avant de mourir, qu'il parle au monde de tout sur le ton de la colère, colère ouverte, champ de terre sans bornes. Qu'il leur parle de la vigueur d'un combat, du

---

<sup>1</sup> A lire l'article très intéressant de Jacques André, « Le coutelas mortel » in CARE n° 8 : *Marge de la loi*, Pointe à Pitre, pp. 165-179.

fil du coutelas au manche ferme tenu. (M.G, 35).

Suscitant étonnement et incompréhension, la violence domine les personnages qui ont la triste impression de ne pas dominer leur destin, d'être à côté d'eux-mêmes, d'être comme Marcel «étranger à tout et partout».

Elle raconte comment son fils aîné, pris soudain de colère sèche, ayant levé un couteau sur elle, fut maîtrisé par ses deux frères et par eux mis à mort, sous ses yeux, sauvagement. (M.G, 115).

La violence est aussi anthropogène parce que l'homme a un statut d'animal social. Elle se profile dans tous les domaines où s'exerce cette «socialité». La célèbre formule "homo homini lupus" résume la pensée d'Hobbes selon laquelle l'agressivité est l'instinct fondamental de l'homme. Mais si nous associons les analyses hégéliennes à notre réflexion, il nous faut rappeler le désir de reconnaissance qui est présent chez chaque individu. Toute la philosophie de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, comme plus tard celle de Marx et d'Engels, insiste sur cet aspect fondamental, au niveau politique et social. L'expression de la violence et ses ultimes conséquences doit produire sur le lecteur un effet cathartique.

La décolonisation est véritablement création d'hommes nouveaux [...] La «chose» colonisée devient homme dans le processus même par lequel elle se libère<sup>1</sup>.

Le concept de violence chez Placolý, directement issu de la pensée hégélienne, désigne la lutte pour la reconnaissance.

Analysant le symbolisme du feu, Gaston Bachelard a montré comment s'y unissent «l'instinct de vivre et l'instinct de mourir». Le feu de l'homme, c'est d'abord le feu sexualisé de l'amour, quand les feux de l'amour rappellent les campagnes de récolte de la canne à sucre. «Monsieur, chacun de vos sourires est un feu d'artifice dans ma cannaie» (M.G, 64). Le feu doit être compris

---

<sup>1</sup> Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, Editions du Seuil, p 30.

comme étant le symbole des passions. Symbole de la rébellion, le feu est avant tout violence omniprésente, nous notons que la violence des éléments s'exprime aussi à travers l'orage, le feu du ciel.

Observez la gueule d'un four. Une énorme fumée compacte couleur de sang tente d'en échapper en se roulant sur elle-même, ainsi que l'homme trapu se roule en boule contre l'adversaire. Mais une force étrange l'aspire vers le cœur du feu. Une lutte implacable oppose le maître du monde et sa respiration. Le feu nourrit le feu. La braise ardente, nichée au cœur du four, brûle l'oxygène d'en haut. Saint-Pierre suffoquait. Matérialisé sous la forme d'hommes noirs, le feu courait dans les rues.' Ainsi que les armées, sûres de leur victoire, affolaient leurs victimes en leur faisant voir, sous les furieuses cavalcades des éclaireurs et le son macabre des trompes, le spectre de la mort présente, le feu envoyait devant ses coureurs, en les faisant suivre de loin par un concert funèbre de craquement de toitures s'effondrant, d'armatures qui se disloquaient, du fracas des poutres métalliques entrechoquées en s'écrasant (F.V, 101).

Le feu du volcan dans son acception péleénne nous renvoie au feu de la révolte. A travers toute l'œuvre, l'image du feu (et du sang) prédomine, celle qui rend la violence de cet univers colon/ colonisé. Le feu doit être considéré, en même temps comme un élément dévorateur et formateur. Des cendres du monde détruit par la violence du feu renaît un autre monde.

A l'occasion des modifications des rapports au travail, à la fin du XXème siècle, quand le travail qui était servile devient salarié, l'espace de la violence privée va bientôt se déplacer vers l'espace de la violence publique. Ces rapports se perpétuant à l'intérieur d'un même système économique et politique, c'est la société qui se charge de réguler la violence. Dans ces conditions, le coutelas dont parle Jacques André dans la revue Caré prend une dimension symbolique encore plus importante. Comment comprendre que ce

coutelas qui est accepté comme instrument de travail, par toute la société, devienne l'instrument de règlement de comptes dans la famille ? (Cf. « le fratricide » dans *La vie et la mort de Marcel Gonstran*). Dire, avec la psychanalyse, qu'il n'est que la représentation d'un pouvoir phallique ne résout en rien la question. C'est ce même coutelas, comme menace pour la loi sur la voie publique, qui justifiera l'utilisation du fusil par les gens d'armes lors des grèves et autres contestations sociales.

Violence et sexe vont souvent de pair. Il suffit de relire l'acte sexuel de Madame Marthe, qui se fait chevaucher par un homme qui grogne (F.V, 112) ou cet attentat à la pudeur commis par Marcel dans les jardins du Luxembourg. Pris par le feu profond de ses entrailles, il se soulage contre un arbre.

Le feu qui avait couvé en moi, se nourrissant de ma substance, éclatait... Je me suis précipité vers un bosquet, j'ai extrait mon sexe et voué mon amour à un arbre... Empoigné par deux gendarmes furibonds, j'ai été traîné au poste de police pour y répondre de l'accusation d'attentat à la pudeur. (M.G, 96)

C'est à cette violence que le colonisé doit faire face, violence du signe, violence de la parole, violence du travail aliéné. C'est cette violence fichée dans le pays, cette violence légitimée, institutionnalisée dans les pays coloniaux que l'écrivain refuse en lui opposant révolte et colère. Toute cette fureur, cette folie, ces désordres, ces agressions permanentes sont la marque d'un rêve, celui d'une société harmonieuse dans les rapports ethniques et sociaux.

La violence dont le champ lexical affleure dans tout le discours placolien : drame, vaincus, coutelas, tueries, agression, fouet, traumatisme et résistance nous conforte dans l'idée d'une poétique de la violence développée par l'écrivain. Le thème des troubles sociaux, largement étudié dans l'œuvre, hyperbole du désordre, ouvre un champ très large qui dépasse le cadre de la révolte. Il tombe juste car il exprime bien la désagrégation de l'ordre social provoquée par la situation socio-économique, les échecs individuels et la dissolution cosmique – images de pluie, de boue, etc.

Cette lutte implacable que se livre le feu et l'eau, nous la retrouvons souvent dans l'œuvre et elle aboutit souvent à la mort. En définitive, le feu et l'eau représentent la même purification possible. Cette ambivalence du symbolisme de la terre dans le roman nous rappelle l'essence tellurique des personnages

Il convient de rappeler que toute l'œuvre de Placolý associe violence privée et violence publique. Elle nous interpelle sur la complexité des mécanismes de violence, leur place et leur fonction dans l'espace social. L'œuvre est elle-même le lieu d'une certaine violence verbale. Cette violence des mots est contenue dans la déclaration de Placolý : « forcer les mots jusqu'à la plus simple dénomination tonne et foudroie celui qui de le dire eut l'audace » (M.G, 139). Le langage devient matière informe : il produit des bruits, des onomatopées. L'écriture devient protestation violente : elle tremble, elle bégaie.

C'est à croire que l'homme pressent son destin, qu'il le voit, de l'œil d'une synagre dormant en eau trouble...Mettiviers qui parlait. Les mots gravissaient les parois de son ample poitrine, et ils s'agglutinaient sur le dos de sa langue avant de venir trébucher contre ses lèvres (G, 51)

Cette violence donne une unité aux textes et rassemble en un vaste mouvement le destin des personnages, si différents soient-ils, pour en faire surgir une aventure collective.

### 3. UNE RELECTURE DE L'HISTOIRE

*La connaissance du passé peut éclairer les luttes de l'avenir et aider à la compréhension et à la maîtrise de certaines situations présentes.*<sup>1</sup>

Max Jeanne

*L'homme est parfois le même à des âges différents et le situer dans son passé peut également conduire à le situer dans son présent.*<sup>2</sup>

Alejo Carpentier

*L'Histoire<sup>3</sup> ne veut pas tant dire «le passé» au sens de ce qui est écoulé, mais ce qui en advient.*

Heidegger

*Nombre de romans caraïbes francophones sont investis, à des degrés divers, de cette obsession ancienne : le poids de l'Histoire et le groupe, affolant, de son opacité. Cette Histoire inconnue, niée ou travestie, subie, immanquablement douloureuse, s'est fondée sur une violence première : l'esclavage dont le «souvenir impossible» continue de hanter les consciences. A cette violence fondatrice de la société coloniale antillaise - violence commune à de nombreuses sociétés coloniales américaines - ont succédé d'autres violences et d'autres douleurs que la parole littéraire antillaise exprime largement sans pouvoir, semble-t-il, en épuiser ou même atténuer le lancinement» persistant et taraudant<sup>4</sup>.*

Degras Priska

---

<sup>1</sup> Max Jeanne in *Les Antilles dans l'impassé*, Paris, Editions Caribéennes L'Harmattan, 1981, p 131.

<sup>2</sup> Alejo Carpentier cité par D.H Pageaux in *Images et mythes d'Haïti*, Editions L'Harmattan, coll. Récifs, p 162

<sup>3</sup> Pour plus de commodités, nous choisissons la graphie et le signifiant histoire pour les faits ponctuels et Histoire pour la notion mythique de narration surdéterminante.

<sup>4</sup> Degras Priska, Maryse Condé : l'écriture de l'Histoire, *Dérades*, Revue caribéenne de recherches et d'échanges, 1997, p 49

Malgré les différences thématiques ou structurales, toute l'œuvre de Placolý possède un dénominateur commun, une colonne vertébrale qui lui donne une cohésion et l'organise. L'écrivain pose avec insistance et avec fermeté une double problématique : celle de l'être antillais, et plus particulièrement de l'être américain et celle du sens de l'archipel des Caraïbes en tant qu'entité historique. L'Histoire<sup>1</sup> marque l'œuvre de Placolý et lui permet de trouver, de constituer le fondement de notre être, de conquérir et d'organiser son devenir et celui de son peuple et plus largement du peuple américain.

En s'intéressant à l'Histoire, à l'évocation du passé, Placolý s'inscrit dans une constante de la littérature antillaise d'expression française qui rejoint celle de toute la Caraïbe. Qu'il soit hispanophone comme Alejo Carpentier avec *Le siècle des Lumières*, qu'il soit anglophone comme Edward Brathwaite dans sa trilogie *Rights of Passage - Islands - Masks*, ou francophone comme Césaire dans *La Tragédie du Roi Christophe* ou Glissant dans *Le Quatrième Siècle* nous pouvons noter chez les écrivains, un souci permanent d'interroger l'Histoire.

« Une telle fascination pour l'Histoire se justifie par le fait, que plus que les autres, les sociétés antillaises souffrent d'amnésie quant à leur passé. Plus que les autres, elles sont à la recherche de leur identité, de leurs «racines». A la limite, on peut même dire que ce sont des sociétés sans histoire, dans la mesure où la «mémoire collective» leur fait cruellement défaut<sup>2</sup>.

Si nous partons du principe que l'Histoire est écrite par un groupe social, qui conjugue intérêts économiques et intérêts idéologiques, nous pouvons ajouter qu'aux Antilles, jusqu'à très récemment, l'Histoire est celle des conquérants qui se félicitent d'avoir remporté la victoire sur l'Autre. C'est, en quelque sorte, une histoire occultée, une histoire orientée. L'Histoire officielle est un «leurre chronologique». Elle se réduit à un certain nombre de «dates

---

<sup>1</sup> Pour plus de commodités, nous choisissons la graphie et le signifiant histoire pour les faits ponctuels et Histoire pour la notion mythique de narration surdéterminante.

<sup>2</sup> Jeanne Max in *Les Antilles dans l'impasse* Brossat et Maragnès, p. 131

françaises » .

- \* 1502. Découverte de la Martinique par Christophe Colomb.
- \* 1635. Prise de possession de la Martinique par Beslain D'Esnambuc.
- \* 1848. Abolition officielle de l'esclavage.
- \* 1935. Tricentenaire de la présence française aux Antilles
- \* 1946. Départementalisation.
- \* 1989. Bicentenaire de la Révolution française
- \* 1992. Quincentenaire de la «découverte» des Amériques par Christophe Colomb.

Pour parler de cette histoire occultée, Glissant déclare que « tout reste à découvrir de l'histoire martiniquaise »<sup>1</sup>. «L'histoire de la Martinique est une histoire perdue : oblitérée dans la conscience (la mémoire) collective par l'acte concerté du colonisateur »<sup>2</sup>. C'est ainsi que naît une confrontation de l'écrivain antillais avec l'Histoire, c'est-à-dire la connaissance et la science du passé constitutive d'identité. La prise de conscience de l'Antillais passe par l'écriture et pose la question de l'Histoire. Il est important de comprendre que la littérature antillaise a servi de révélateur à des faits occultés ou dissimulés par l'historiographie officielle.

Les Antilles sont le lieu d'une histoire faite de ruptures et dont le commencement est un arrachement brutal, la Traite. Notre conscience historique ne pouvait donc pas «sédimenter», si l'on peut ainsi dire, de manière progressive et continue, comme chez les peuples qui ont engendré une philosophie souvent totalitaire de l'histoire, les peuples européens, mais s'agrégeait sous les auspices du choc, de la contraction, de la négation douloureuse et

---

<sup>1</sup> Edouard Glissant - *Le discours Antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.27

<sup>2</sup> Edouard Glissant, idem, ibidem.

de l'explosion. Ce discontinu dans le continu, et l'impossibilité pour la conscience collective d'en faire le tour, caractérisant ce que j'appelle une non-histoire. Le facteur négatif de cette non-histoire est donc le raturage de la conscience collective<sup>1</sup>.

Face à cette Histoire européocentrée, l'écrivain antillais se fixe pour tâche de :

- récupérer l'histoire confisquée,
- rectifier l'historiographie officielle en livrant la vision «d'en-bas», l'histoire intérieure des Antilles,

Il s'agit de «construire une mémoire historique, indépendante de l'Histoire officielle», selon les mots d'Aimé Césaire, de reconstruire une histoire que l'histoire officielle a délibérément tronquée. L'écrivain se fixe pour ambition de transformer les groupes humains qui ont, longtemps, été considérés comme des objets en sujets de l'Histoire.

Pourquoi l'Histoire ? Le degré d'historicité peut varier d'un texte à l'autre, il est la marque du rapport de l'écrivain au réel et à l'art. Vivant dans un milieu dont il est à la fois le produit et le reflet, ce dernier tente de rendre témoignage de son époque en incluant dans ses textes, des faits appartenant à l'Histoire.

Pour les Antillais, le triple noyau du drame réside là, dans le caractère traumatisant du passé, dans la confiscation, la restauration et l'oblitération de leur histoire, dans l'absence de conscience historique. Pour l'écrivain antillais, l'œuvre littéraire est d'abord une façon de dialoguer avec son histoire, décentrée par rapport au Centre, périphérique par rapport à l'Histoire avec majuscule, celle du dominateur<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Editions du Seuil, p 130-132.

<sup>2</sup> Kathleen Gyssels, *Filles de solitude*, Paris, Editions L'harmattan, 1996, p 393

L'Histoire est mise en rapport des faits et des évolutions qui les unissent, des lois qui les régissent et de la dialectique qui les suscite.

Le sens historique oblige un homme à écrire non seulement avec sa propre génération dans ses os, et, à son intérieur, l'ensemble de la littérature de son propre pays à une existence simultanée et compose un ordre simultané<sup>1</sup>.

Placoly se plonge dans l'Histoire pour tenter d'expliquer le présent des Antilles, il s'attarde sur l'examen des personnes pour tenter de comprendre les personnalités, les identités brisées et éparses. L'examen du passé se fait à partir de l'analyse approfondie des moments clefs de l'Histoire.

Le contour des personnages et l'espace dans lequel ils se meuvent ont toujours quelque chose à voir avec la problématique existentielle de l'auteur qui est en connexion étroite avec sa circonstance socio-historique. Dans l'œuvre de fiction se trouvent signifiés des situations, des problèmes et des questions qui tenaillent des peuples et des individus concrets. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'établir un lien causal entre la circonstance historique de l'auteur et son œuvre, mais d'indiquer que dans toute œuvre de fiction - et pour autant qu'elle est réussie- cette circonstance n'est jamais totalement absente<sup>2</sup>.

La matière littéraire sera donc puisée dans l'Histoire, celle qui s'est faite, celle qui se fait, celle qui se fera. Cette dernière est présentée historiquement dans sa réalité objective.

Je crois que le rôle du romancier en ce moment est de traduire ces mutations, ces transformations et ces révolutions. Une nouvelle thématique multidinaire, collec-

<sup>1</sup> T.S Eliot, Tradition and individual talent in *Selected Essays*, 1960, pp. 3-11

<sup>2</sup> Amedeo Lopez, *Histoire et roman historique*, *América*, Cahiers du CRICCAL N° 14, p 45

tive, spectacles de lutte et de contingences, de mouvement de masses, de confrontations entre des groupes humains, s'offre au romancier contemporain.<sup>1</sup>

Comme toute histoire, l'histoire s'efforce d'atteindre les faits généraux, de marquer les faits représentatifs, de repérer l'enchaînement des faits généraux et représentatifs. Pour qui ? Pour nous-mêmes.

L'objet des historiens, c'est le passé : un passé dont il ne subsiste que des indices ou des débris à l'aide desquels on en reconstruit l'idée. Notre objet, c'est le passé aussi, mais un passé qui demeure : la littérature, c'est à la fois du passé et du présent.<sup>2</sup>

L'Histoire permet de questionner les sociétés désorganisées et les conséquences néfastes de ces différents aspects du monde ambiant, séquelles du passé. D'après Pierre Barbéris, « la fiction romanesque [s'épanouit] plus particulièrement dans les sociétés en proie aux convulsions de l'Histoire, propices à l'émergence et également à l'aliénation des individualités ».

La narration historique permet d'examiner le problème essentiel des jeunes états du Tiers-Monde. Elle nous convie à l'analyse de moments clés de notre histoire. Nous pouvons nous interroger sur le passage de la dépendance à la responsabilité, de la réhabilitation de l'homme, des inquiétudes des hommes. Surtout que l'enseignement de l'histoire, mais aussi les diverses commémorations qui ont jalonné notre vécu (1935 : Tricentenaire de la présence française ; 1989 : Bicentenaire de la Révolution française ; 1992 : Cincentenaire de la « Découverte » des Amériques) illustrent la pérennité du rapport dominant-dominé. L'écrivain s'engage à récupérer, à (re) dire l'histoire confisquée, à rectifier l'historiographie officielle, en livrant la vision de notre monde.

---

<sup>1</sup> Alejo Carpentier, Conférence à l'Université, Venezuela, 20 mai 1975

<sup>2</sup> Gustave Lanson, *Essais de méthode critique et littéraire*, Paris, Editions Hachette, p 33

Comment expliquer les problèmes du présent, sinon par référence à des périodes antérieures ? Le passé qui est la seule explication du présent n'a aucun sens en dehors de ce présent qui est le point de départ et d'arrivée des différents moments de l'histoire. Nous nous trouvons dans l'obligation, si nous voulons dépasser cette contradiction, à poser le passé comme un projet, une vision vers le futur. Ainsi exprimé, le réel qui est présent, tout en étant passé devient futur.

Il ne s'agit pas d'une reconstruction des événements du passé tels qu'ils ont eu lieu, «mais de ressusciter poétiquement les êtres humains qui ont figuré dans ces événements» afin que le lecteur puisse comprendre leur motivation et se comprendre dans son présent. Sous l'apparence parfois anecdotique de leur intrigue, malgré les limites qui sont les leurs, les textes littéraires évoquent des phénomènes historiques. Mais dès le départ, l'auteur avertit que le passé ne saurait être l'horizon exclusif de l'écriture.

La glose ne voit jamais que le passé des choses vivantes ; ou, à tout prendre, ce qui dans le présent appartient à l'avenir. A quel poids devons-nous peser l'avenir ? Voilà une question qu'aucun écrivain antillais ne devrait escamoter maintenant. Il y a eu ces derniers temps un essai de revalorisation de notre passé d'esclaves... Refusons donc enfin de nous glorifier d'une histoire marquée sur notre dos par le fouet cinglant du maître. (M-F, 123)

Il s'agit donc de bien donner à l'Histoire une dimension politique, celle d'une lecture au présent à la lumière de l'éclairage historique. Comme le dit Victor Hugo, dans la Préface de Marie Tudor, c'est «l'Histoire que nos pères ont faite, confrontée à l'Histoire que nous faisons».

Les œuvres de la nouvelle génération le prouvent que trop, que ce soit le volet positif (Maximin) ambivalent (Placoly), voire négatif (Chamoiseau), du rétable. Il ne peut plus y avoir pour l'Antillais de singulier qui ne débouche en même temps sur un collectif historique, et

donc indirectement sur son contentieux : ce drame à la fois originel et ponctuel dont parle Césaire, c'est *l'agon* de l'être noir en diaspora permanente, sacrifice rituel de tout un peuple - peuple qui sacrifie et peuple qui se sacrifie - au centre duquel officie le Rebelle des Chiens<sup>1</sup>.

C'est cette vision de l'Histoire qui conduit les écrivains à choisir une pratique d'écriture qui choisit de se démarquer d'un mimétisme, trop souvent relevé dans une littérature, critiquée comme éloignée de ses réalités immédiates ou comme assimilationniste.

Les écrivains marronnent le/s blanc/s du texte selon la fameuse invective-directive de Césaire à Deprestre, où fusionnent idéologie et texte. Même si les modalités sont différentes, le principe - *princeps et principio* - en est le même : se démarquer du grand récit trop hégélien que l'Occident blanc nomme Histoire<sup>2</sup>.

Les écrivains décident de prendre leur distance vis à vis d'une histoire qui s'est déroulée dans un autre contexte, au travers des relations sociales et différentes, dont certaines n'iaient les réalités allogènes, influencées par la colonisation et la « culture coloniale ».

Dans notre société où la question identitaire est prégnante dans le quotidien des pratiques culturelles et intellectuelles, l'œuvre de Placoly n'échappe à la règle et la question de l'histoire y est omniprésente. Comme chez beaucoup de nos écrivains, l'auteur choisit de faire revivre des épisodes et des aspects méconnus, où à l'inverse très connus, de la vie de nos peuples en fonction des ses interrogations, de son idéologie et de ses opinions politiques. Comment lire le patrimoine historique sans se couper du vrai débat autour de la modernité ? Comment transformer l'ancrage dans le passé comme un élan vers le futur ? Quel est le poids de la mémoire dans l'histoire actuelle ? Que faire de

---

<sup>1</sup> Clarisse Zimra, *La dernière transhumance du rebelle : Moi laminaire*, in *Aimé Césaire du Singulier à l'Universel*, Allemagne, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1993, p 57.

<sup>2</sup> Clarisse Zimra, *idem*, *ibidem*

son passé ? Telles sont les questions auxquelles doit répondre l'écrivain et qui marquent son œuvre. « L'imaginaire, formé dans le passé, continue à imprégner le présent, lui imprimant sa forme. Ce qui se produit dans le passé peut être utilisé comme calque pour l'avenir. ». Les enjeux de l'avenir restent toujours liés à des visions du passé.

Mais de quelle histoire s'agit-il ? A l'évidence, les textes illustrent une puissante et lucide réflexion sur les forces vives à l'œuvre dans la construction des sociétés antillaises : de l'arrivée des colons aux soubresauts de la société moderne. Colomb, Dessalines, Alikér, bien d'autres figures historiques et sociales, hantent l'imaginaire placolien. L'auteur nous retrace la vie des pères fondateurs : Toussaint Louverture, qui mourut un jour un d'avril 1803 dans une geôle française, au fort de Joux, dans le Jura ; Jean-Jacques Dessalines, assassiné par ses adversaires politiques, aux portes de Port - au Prince, en 1806<sup>1</sup> ; Alikér, fondateur du journal Justice, défenseur des premiers combats politiques et syndicaux des ouvriers agricoles au début du siècle, et bien d'autres.

Pour les écrivains d'Afrique, des Etats-Unis et de l'Amérique Latine, nous pouvons noter une grande imbrication entre Histoire et roman. La littérature récupère une mémoire historique sans laquelle une société ne peut être sûre de son identité. Un groupe constitue son identité en assimilant son Histoire. L'histoire dit ce que nous sommes, elle nous conduit sur les traces de la quête identitaire. L'Histoire peut se développer selon deux axes :

- un axe linéaire qui est celui des éléments s'inscrivant sur un axe chronologique qui «prête à l'histoire, l'apparence d'une réalité organique se développant par ses propres forces», nous dit George Lukacs.
- un axe vertical qui propose une lecture événementielle du temps.

---

<sup>1</sup> Seule une vieille folle surnommée Défilée se soucia de ramasser et d'inhumer ce qui restait de l'Empereur.

L'écrivain raconte à un premier niveau des événements historiques ; à un deuxième niveau ce même écrivain, par le biais de la modalisation temporelle, de la symbolique et du mytique, cherche à s'assurer de son rôle d'« historiographe ».

En se référant à des faits historiques tout en tissant une fiction, il essaie à la fois d'appréhender la réalité et de construire un nouvel ordre de relations, en présentant les instances historiques à travers des symboles.

L'utilisation de l'Histoire dans la création littéraire de Placolý renvoie à une certaine conception du rôle de l'homme et du romancier enraciné dans un contexte historique, politique et social. Celle-ci propose une vision cohérente de l'Histoire en essayant d'élaborer une esthétique de l'élément historique. Cette position rejoint celle d'Alejo Carpentier et se démarque de celle de Vargas Llosa qui soutient une théorie différente selon laquelle, l'unique obligation d'un écrivain est de révéler ses propres démons qui n'ont pas toujours de nationalité ou d'affiliation à une thématique politico-social concrète et déterminée. Une parole surgit, au-delà du temps et de l'espace, pour demander des comptes à l'Histoire. Ou tout simplement pour reconstituer son Histoire. Il s'agit de faire découvrir aux Antillais leur véritable identité à travers les rebondissements et les affres d'une histoire traumatisante et d'un temps discontinu.

Dans la Caraïbe, discours et histoire finissent toujours par poser la question du père [c'est-à-dire, de l'Auteur, de l'Autorité]... Condamné à réécrire/raturer des fragments de récits à l'intérieur d'une mémoire qui, sans cesse, se dérobe, manque et désire d'être, l'écrivain antillais échafaude des « visions polysémiques et polyphoniques d'une réalité imaginaire »<sup>1</sup>.

L'écrivain a recours à l'Histoire parce qu'il a assigné une mission à la littérature antillaise, celle de réparer, de combler, de refaire l'unité du Sujet morcelé. Le discours historique doit apporter à cette démarche sa caution théorique. Les écritures narratives et dramatiques sont des outils idéaux pour une critique de l'Histoire qu'il affronte sur son propre terrain, celui de la réalité, selon des critères qui sont ceux d'exigence de vérité et de réhabilitation. En

---

<sup>1</sup> Clarisse Zimra, *Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste*, Paris, Editions Caribéennes, 1987, p 348.

grand lecteur de l'Histoire, Placolý a fait de celle-ci la base de sa démarche intellectuelle pour la libération des êtres, la reconquête de la mémoire, la lutte contre les asservissements.

La non-maîtrise de l'histoire rend les personnages inaptes à agir et à s'inscrire dans l'Histoire. Ceux-ci manifestent un malaise identitaire. Chez Césaire, la mémoire n'effleure pas le pays qui est « au bout du petit matin, ce pays sans stèle, ces chemins sans mémoire, ces vents sans tablettes »<sup>1</sup>. Chez Glissant, la volonté de mémoire impose un recensement savant et érudit, alors que chez Simone Schwarz-Bart, elle exprime les traces présentes dans nos vies. Pour Placolý, l'écrivain doit restituer « les fils ténus du passé ». C'est « l'effet d'hallucination » qui permet cette rencontre entre le passé et l'écrivain, quand les archives ne le permettent pas.

Nous pouvons constater que ce sont les situations qui font l'essence de l'histoire. Seule existe la présence de l'histoire, son fonctionnement même. L'Histoire est sur la scène, il n'est jamais une copie du réel. Elle n'est ni une toile de fond, ni un décor. Elle devient l'une des conditions de la tragédie. Ce qui est tragique, c'est le prix de l'Histoire, le prix du progrès, que l'humanité doit payer. Ici, en l'occurrence, Dessalines et Alikér paient le tribut de la liberté, mais ils représentent plus largement les peuples haïtien et martiniquais. Alors le tragique s'installe chaque fois qu'il y a résistance à l'histoire, chaque fois que nous nous notons une volonté de freiner ou d'accélérer le cours inexorable de l'histoire. Celui qui révèle son inadéquation à l'histoire, son opposition ou son caractère précurseur, doit être éliminé de manière définitive. Telle est la conception du tragique de l'Histoire<sup>2</sup>.

Les Antillais sont en quête d'une haute ascendance historique, de grands héros du passé, des morts vénérables. [...] Cette [contre-mythologie] n'est pas autre chose que la recherche polémique [...] d'une nouvelle identité<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Œuvres Complètes, Paris, Editons du Seuil, 1994, p 25

<sup>2</sup> Il suffit de relire la nouvelle « Le Gran Man By-man pour que cette notion de prix à payer soit confirmée.

<sup>3</sup> René Ménéil, *Tracées*, Paris, Editions R. Laffont, Paris, 1983,

Entre l'objectif de Rimbaud qui était celui de changer le monde, celui de transformer le monde par le bouleversement des structures sociales, Placolý, comme d'autres, veut refonder notre monde basé sur les inégalités et les injustices sociales, ce qui explique son engagement politique. Dans son action le passé appelle le présent pour provoquer l'émergence du Futur dans cette expérimentation imaginaire. D'ailleurs Novalis disait qu'un «historien doit aussi et nécessairement être poète, car seul les poètes peuvent s'entendre dans cet art qui consiste à raccorder habilement les faits».

L'écrivain nous engage à nous intéresser à, à affronter la seule lecture de l'Histoire qui soit féconde pour nous, celle qui affronte la réalité, celle qui se démarque de toute démagogie, celle qui l'engage à regarder la réalité en face pour en tirer les leçons utiles à l'avenir. Démythification, désaliénation collective vont de pair avec une réhabilitation des Caribéens.

Ce qu'il faut retenir de l'œuvre placolienne c'est qu'elle n'utilise pas seulement l'histoire ou la référence historique pour créer l'effet de réel qui donne corps à la création romanesque. A cause des convictions politiques et la quête identitaire de l'écrivain, l'Histoire lui est indispensable pour témoigner sur un moment essentiel du XIXème siècle (les journées sanglantes de 1848), considéré par certains comme le véritable acte de naissance de l'être antillais et sur l'individu au XXème siècle. La parole de Placolý s'inscrit dans l'Histoire en la commémorant et en l'expliquant. Elle accompagne l'Histoire, la commente et l'éclaire. C'est ainsi qu'elle devient proposition de lecture, de relecture de l'Histoire. Trois siècles d'oppression côtoient l'histoire la plus immédiate. La pensée politique de l'auteur s'affirme par la révolte des hommes. Cette dernière exprime le combat prométhéen de l'homme contre la nature, le refus de se soumettre à l'ordre du monde, à la fatalité de l'Histoire.

Si Placolý lie l'intrigue des ses romans et de certains de ses textes dramatiques à des moments historiques forts, c'est qu'il trouve là le meilleur cadre à une réflexion au sens de l'aventure dans les Amériques. Pourtant ses récits ne sont jamais (sauf pour *Frères Volcans*, dans une moindre mesure) la chronologie des événements historiques. Il s'agit pour l'auteur d'enraciner les problèmes existentiels dans des situations historiques concrètes, puisque le

destin de l'homme se joue dans le temps. Néanmoins, l'auteur n'est pas à la recherche de vérité documentaire, d'un savoir historique, mais il utilise l'Histoire comme moyen. Il fait le choix d'un lieu «où les conditions d'un héroïsme possible se trouvent réunies» qui lui fournit l'occasion de soulever les problèmes sociaux et politiques de notre temps : affrontement entre les classes sociales, les conditions de vie des indiens. On sent le pouvoir de l'idéologie.

Même si la révolte ou le jusqu'au-boutisme de Dessalines se lit comme un événement tragique de la destinée humaine, elle donne à l'homme la possibilité de refuser l'absurdité de sa condition et de se battre pour plus de dignité et de respect.

Haïti est un symbole dans l'histoire des Antilles. Premier Etat noir à accéder à l'indépendance, premiers combattants à contester la suprématie de Napoléon. Avec le personnage de Dessalines, fondateur de la République haïtienne, Placolty utilise la lutte des esclaves noirs pour s'interroger (nous interroger ?) sur les difficultés de la libération, les espoirs et les désillusions. Mais plus encore, ils s'interrogent la réalité du présent. De 1960 à 1990, nous sommes dans la période des indépendances africaines et antillaises et dans ces pays ont surgi des Haïti avec des Dessalines et des Christophe (Césaire) qui ont eu à résoudre les difficultés de la construction de leurs pays respectifs ou de ceux qui ont choisi la voie du despotisme dans leur gestion quotidienne.

De plus, Dessalines veut que son peuple s'investisse dans la création d'un nouveau pays, il veut que ces déportés renoncent définitivement à l'idée du retour en Afrique que les esclaves cultivent comme mythe. Ils leur proposent de prendre un nouveau départ. C'est à la séparation définitive avec l'Afrique qu'il les convie et à l'inscription définitive dans la terre d'Haïti. En fait, nous pouvons considérer, comme Corzani, *Dessalines ou la passion de l'indépendance* comme une dénonciation du culte de la personnalité, les excès de toutes sortes, la tyrannie. Ce texte dramatique est aussi un appel à la démocratisation de nos pays à travers la liberté, le fonctionnement des institutions, la véritable participation des masses au débat politique. Haïti du XIXème siècle rejoint, malgré les distances spatio-temporelles, les Antilles, l'Amérique Centrale et le reste du monde. Nous retrouvons le Placolty militant, le

didactique qui pose les problèmes inséparables de la construction d'un pays, d'un jeune Etat, surtout quand celui-ci part avec les handicaps inhérents à sa situation de colonie.

Histoire, politique et social forment une conjonction privilégiée. Légitimité politique et légitimité sociale s'affrontent. Toute une réflexion sur l'individu et collectivité, sur l'expression du droit à la différence, sur la réalité des sentiments s'engage. Le théâtre placolien - mais c'est une constante que nous retrouvons dans toute l'œuvre - se veut investigation, interrogation politique et sociale autant qu'historique. Placoly va définir une philosophie de la colonisation et de la décolonisation. C'est la dimension collective de toute destinée qui l'intéresse. Cadre social et politique sont des éléments indispensables à la compréhension du héros et des autres personnages. Car dans le même temps le vécu et le destin individuels peuvent éclairer l'Histoire. C'est cette complémentarité qui donne sa signification au texte littéraire.

## II) LA TRANSFORMATION DU MONDE

### 1. UNE CONSCIENCE ENTRE HISTOIRE ET MYTHE

« Toute parole contient de l'Histoire, l'Histoire à laquelle appartient cette parole et l'Histoire en général », nous dit Julio Cortázar. Il faut ajouter que celui qui détient la parole est en premier lieu, celui qui a la garde de la mémoire, c'est à dire des mythes qui animent la communauté. Georges Bataille précise que «le mythe est peut-être une fable, mais cette fable est placée à l'opposé de la fiction (...) Une communauté qui n'accomplit pas la possession rituelle de ses mythes ne possède plus qu'une vérité qui décline»<sup>1</sup>

La mythologie réaffirme l'importance du passé mais elle porte la marque et les conditions de renouvellement, de l'ouverture. Elle s'efforce de faire surgir le présent et le futur.

L'écrivain va adopter une nouvelle attitude face au langage et s'atteler à sa tâche d'exploration et de récupération du réel. Ce faisant, l'écrivain questionne son Histoire et ses Mythes, en une interrogation que seule sa mémoire peut réaliser, en recouvrant des mythes, configurant des structures.

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p 13. « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être (...) En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré qui fondent réellement le monde et le font tel qu'il est aujourd'hui. »

En plus d'être un récit fabuleux qui met en scène des êtres divins ou surnaturels, et qui a pour fonction d'expliquer des faits mystérieux ( cosmogonie : création du monde et de l'homme) ou sociaux (rites ou institutions). Il devient caractéristique d'une culture, celle qui la vu naître ; quand il est étendu au domaine ethnologique et sociologique, le terme peut prendre une dimension symbolique et exercer une fascination sur la collectivité

Que dit le roman historique ? Le roman historique invente ou réinvente une vision d'une période historique : il a la prétention de retraduire un vécu et non faire le récit de ce vécu. En tenant à la fois de la diégésis (Histoire écrite) et de la mimésis (écriture de l'Histoire), le roman historique est une prise de conscience du rôle des forces sociales dans l'avancée du monde et du progrès humain. L'écriture dramatique permet de mettre en avant des figures solitaires, exemplaires qui deviennent des figures héroïques.

Lukacs insiste sur la spécificité du roman historique, sur le lien étroit qui existe entre le romanesque et l'historique. Il permet de dégager et de comprendre les forces qui ont produit le présent. A la recherche du passé, l'œuvre de Placoloy aurait pu emprunter les chemins de l'épopée. Mais l'auteur ne se contente pas de faire accéder à la mémoire, il veut aussi mettre en valeur les héros oubliés. En confrontant modèles et réalité du discours collectif, l'écrivain propose une interrogation et une démystification de l'héroïsme dans les sociétés caribéennes.

Le roman historique ne peut exister que grâce à un référent, la réalité historique. Mettre en relation l'Histoire et la Littérature n'a de signification que si l'on considère cette dernière comme un produit historique. La littérature appartient à l'Histoire ; elle est un moyen de comprendre l'homme. Le discours historique va de pair avec le discours littéraire, d'autant plus que l'Histoire est présente dans tous les faits de discours. C'est ainsi que l'on peut vérifier que l'Histoire devient le terrain où s'exprime la vision totalisatrice du monde.

Le roman et la nouvelle ont remplacé le récit mythique dans les sociétés modernes. La littérature propose une nouvelle version de l'Histoire qui tente de recréer l'esprit des faits par la reconstitution d'une atmosphère. L'expression littéraire choisit un scénario, une époque, des personnages et un système relationnel fictifs qui mettent en jeu les situations historiques conflictuelles qui animent la société. Le roman et la nouvelle «répondent» aux questions posées par la théogonie, l'anthropologie et la cosmogonie. On peut donc considérer qu'ils sont des mythes qui s'ignorent.

Comment des formes narratives qui sont nées avec des notions de temps et d'histoire pourraient-elles être assimilées au mythe qui est intemporel, par définition ? Quels sont les liens qui unissent le roman, la légende et le mythe ?

La définition du texte littéraire comme récit mythique des temps modernes ne peut nous satisfaire, car l'introduction du temps et d'anecdotes se rapportant à des êtres précis, à des périodes historiques écarte la réalité du texte de celle fondée sur le mythe. Comme l'a démontré Mircea Eliade, c'est le social qui est le fondement même du réel quotidien. Pour certains, si le monde existe c'est parce qu'il est la création des Dieux, et la civilisation est le legs fait aux hommes par les Dieux. Dans les sociétés modernes, c'est la Raison qui soutient le réel. Il est ahurissant que le terme de «mythe» ait subi une telle dépréciation qu'il désigne aujourd'hui : ce qui est irréel, ce que la raison ne saurait accepter. L'homme ressent toujours la nécessité de créer des images pour expliquer son existence, pour méditer sur la signification et le sens.

...longtemps, il n'y avait pas d'histoire de cette période, mais des histoires, des légendes. Puis, dans les années 80, on considérait que tout ce qui se passait était la faute de l'esclavage. A présent, on commence à admettre que les historiens travaillent, font leur métier, et que les romanciers en font un autre.<sup>1</sup>

A la dynamique de l'œuvre dans son ensemble, qui est celle d'une quête d'identité présente à travers des possibles et des variables humaines, correspond une dynamique des personnages qui laissent apparaître des relations avec le mythe de l'histoire des Amériques et de celle de l'humanité.

Si Placoloy introduit, en connaissance de cause, un aspect historique, il ajoute aussi un aspect mythique, au sens que Roland Barthes donne au mot mythe dans *Mythologies* : les valeurs mises en exergue par la société d'une époque, ses «mythes». Aujourd'hui, avec l'apport des travaux de Levi-Strauss, d'Eliade et des autres, nous ne pouvons ignorer l'influence de l'anthropologie,

---

<sup>1</sup> Daniel Maragnès, rédacteur en chef de la revue *Dérades*, in *Esclavage : les Antilles se confrontent au devoir de mémoire*, *Le Monde*, Quotidien français d'information, Paris, 31 Mai / 1<sup>er</sup> Juin 1998, p 22

de l'ethnologie, de l'étude des mythes sur la pensée contemporaine. Il faut ajouter le travail de Gilbert Durand sur la mise en relation de l'imaginaire et les cultures primitives.

Seul le mythe satisfait l'homme entièrement ; son cœur, sa raison, son goût du détail et de l'ensemble, son goût du vrai et du faux, car le mythe est tout cela à la fois.

Le mythe : « chose vivante, intégrée dans le rythme social, sentie et mue différemment selon les saisons, les circonstances, les lieux, les personnes<sup>1</sup>

Paul Ricoeur dans *La Symbolique du mal* précise que le «mythe est une interprétation qui appelle une réinterprétation, et le symbole de par sa nature ambiguë donne à penser». L'activité mythique remplit deux fonctions : l'une de restructuration mentale, car «chaque mythe politique contient en lui-même une vision structurée du présent et du devenir collectif» ; l'autre de restructuration sociale. Raoul Girardet estime que les «puissances de rêve» sont nécessaires à l'équilibre des sociétés comme à celui des individus. Aussi convient-il de les intégrer et non de les éliminer au profit de la seule rationalité. Sinon, elles resurgissent en «explosions anarchiques ou cauchemardesques».

Il convient d'interroger l'écriture placolienne afin de mieux comprendre les rapports entre l'Histoire, l'histoire (ou les histoires) que l'écrivain nous rapporte et le langage qui les exprime. Son œuvre constitue une vaste introspection du passé antillais et de ses temporalités. La béance des pièces d'archives et de documents qui éclairent l'histoire oblige l'écrivain à utiliser la tradition orale qui comporte contes, légendes, souvenirs, allusions et clins d'œil. Ces «blancs» de l'histoire officielle bloquent la volonté de l'historien de *Frères Volcans*. C'est ainsi qu'il a recours à l'imagination, qu'il met en œuvre son imaginaire, qu'il se laisse subjugué par «l'effet d'hallucination».

---

<sup>1</sup> Marcel Griaule, « L'inconnu Noir », Paris, *Présence Africaine*, 1981, p 280

Je me suis mis à recopier des pages entières pour pouvoir la relire à loisir, y ajouter, puisque toute liberté m'était donnée de le faire, des notes de mon crû<sup>1</sup>.

Comme tout écrivain, Placolý a ses réseaux d'obsession, sa mythologie personnelle, il tente d'être en communication avec les couches profondes de l'inconscient collectif, il s'agit de transcender son expérience individuelle en réactualisant les mythes universels. Qu'est-ce que le mythe ?

Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements »...Au sens premier, le mythe est donc un récit. En tant que récit primordial, il assume en effet trois fonctions :

le mythe raconte

le mythe explique

le mythe révèle

Orthophonique, la première fonction du mythe, défini en tant que récit, est conforme à l'étymologie du mot : *muthos*, en grec, signifie bien parole, récit transmis. Le mythe raconte. Le mythe révèle, au sens ontologique du mot : il donne forme et matière à une histoire sacrée qui, pour révéler l'être, révèle un dieu...L'anamnèse mythologique suppose une anamnèse : l'on remonte au commencement du monde, au terreau primordial de l'archétype. Car le mythe raconte une réalité totale, par exemple, une île, une espèce humaine, animale ou végétale, est venue au monde. Le mythe est bien, invariablement, le récit d'une création, rapportant comment une entité est venue à l'existence expliquant l'inexplicable, il rend compréhensible le mystère d'un

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, *Frères Volcans*, Paris, Editions La Brèche, p 12.

surgissement, d'un avènement de l'être. Aussi bien, tout mythe peut-il être défini comme le récit d'une genèse<sup>1</sup>.

Mais Jacques André a vite fait de rappeler qu'il ne saurait être considéré comme le fondement de l'œuvre de l'écrivain et précise la présence de ce mythe dans les écrits.

Si les livres de Placolý relèvent du mythe, ce n'est pas parce qu'il (s) emprunterai(en)t la forme du récit. La linéarité de [ceux-ci] est au contraire toujours brisée par l'espace de la métaphore ou le bruit d'une combinaison des mots. Mais si le récit mythique n'impose pas son moule à l'œuvre entière, il s'installe de temps en temps<sup>2</sup>.

De quel mythe s'agit-il ? Certains textes nous proposent la vision d'une communauté structurée par le mythe de l'origine. Une communauté soudée par la fraternité et qui échange le pain. Ce sont des images essentielles de La vie et la mort de Marcel Gonstran à la page 105 qui sont présentes dans Frères Volcans quand Abder et Némorine ramènent des vivres, à leur ancien maître à la page 103.

Les mythes fondateurs sont présents dans tous les romans de Placolý. La vie et la mort de Marcel Gonstran est, dès ses premières pages, placé sous le signe de la confusion, du cataclysme, de l'alliance de la terre et de l'eau<sup>3</sup>. C'est le cyclone « bousculeur d'îles » (M.G, 38). C'est l'alliance de la terre et de l'eau (en fait de son absence) qui conduit à l'exode dans L'eau-de-mort quildive. Pluie et terre (principes féminins), vent et feu du soleil (principes masculins et virils) s'affrontent dans la constitution d'un monde. Nous notons d'abord la mythologie des lieux qui ont une organisation repérable, une fonction spécifique.

---

<sup>1</sup> Roger Toumson, « Blancs créoles et nègres créoles, Généalogie d'un imaginaire colonial », *Portulan* n° 1, Revue des Caraïbes et des Amériques noires, Fort-de-France, Editions Vents des Iles, 1996, pp. 74-75.

<sup>2</sup> J. André, *Parcours libidinal d'une œuvre*, Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, Imp Spé Caré, 1976, p 100

<sup>3</sup> On se croirait lors du déluge, au commencement des temps décrits par la Bible.

Les faits racontés sont des faits de chronique et de fable...  
Ainsi cet homme très vieux, assis comme un chien sur le parvis de l'église. Il relate un fait d'histoire<sup>1</sup>.  
L'ancêtre, l'enfant et la fable ensemble réunis en un lieu propice à la narration, le parvis de l'église ou le pied de l'arbre<sup>2</sup>.

Ce sont ces lieux qui vont permettre la transmission de la parole, ils sont généralement mythiques dans de nombreuses civilisations. La parole peut être proférée à des fins magiques. Ainsi à la page 103 de *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, une relation de connivence s'établit entre l'oncle et Marcel car il lui apprend à intégrer le monde. Simon Bolívar est attentif à la parole dans laquelle il puise son savoir et se met à la hauteur de sa destinée. C'est la parole qui permet la transmission des traditions mais aussi suscite l'imagination.

Il prenait pour raconter des airs de patriarche, le bras droit étendu à l'horizontale du soleil comme si les doigts de sa main avaient eu part à la marche des constellations... Il savait susciter l'imaginaire, lui donnant d'abord la régularité d'un galop qu'il contrôlait ensuite en bon cavalier.<sup>3</sup>

La parole permet de répéter les gestes des ancêtres et de renouer avec un passé mythique. Il suffit pour en être convaincu de relire le récit de la veillée faite par le « maître » à la page 35 du *Frères Volcans*. C'est en parlant que l'on peut entrer en communication avec la Nature. Cette vision mythique est confirmée par la vie de Marcel qui commence par une intervention du magique lors du cyclone. Les éléments naturels (vent, feu, terre, eau) s'inscrivent dans leurs rapports avec l'homme, dans une démarche qui associe la révolte, la violence, la destruction et la purification. La circulation de la poussière dans *L'Eau-de-mort quildive* est significative. Elle donne l'image d'une terre stérile, brûlée par le soleil et devient, après l'incendie de la ville, le symbole du

<sup>1</sup> V Placol, *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, Paris, Editions Denoel Lettres nouvelles, 1971, p 113

<sup>2</sup> J André, *Parcours libidinal d'une oeuvre*, Pointe-à-Pitre, Imp Spé Caré, 1976.

<sup>3</sup> V Placol, *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, Paris, Editions Denoel Lettres nouvelles, 1971, p 98.

renouveau. Le destin de l'homme semble se confondre avec la nature. C'est une représentation des rapports de l'homme avec la nature que nous retrouvons dans toute l'œuvre de Placolý. Si le destin des hommes se brise, c'est parce qu'ils ont perdu leur référence au Cosmos, ceux qui oublient que «l'homme est le conjoint des astres». Le mythe n'est rien d'autre que la forme à la fois contingente et inaltérable que prend la saisie d'une vérité qui peut être proche ou universelle.

L'histoire et le mythe semblent le fondement de l'œuvre de Placolý. Pourquoi le mythe ? Parce qu'il interpelle les hommes et a le pouvoir de les faire agir. L'écrivain se situe au point d'intersection du Mythe et de l'Histoire, accomplissant à l'instar d'Orphée, une catabase.

L'histoire et le mythe ne s'excluent pas. C'est par le mythe que l'histoire s'inscrit dans le présent. Presque tous les textes de Placolý sont incontestablement historiques. Les gestes d'un Christophe, d'un André Alier font partie de l'historicité de nos pays et prennent toute leur dimension avec la lecture mythique faite par l'auteur. Le ton emphatique et poétique de la narration, le sens emblématique des épisodes, le dépouillement psychologique des personnages qui s'intègrent dans l'histoire comme agents fonctionnels du récit, plutôt comme des engagements positifs, l'instable cheminement entre lumière et ombre contribuent à produire dans le texte, l'atmosphère surnaturelle propice à transformer l'histoire des personnages en récit mythique. Il faut, d'ailleurs noter que cette tendance est d'ailleurs prononcée dans *Frères Volcans* et dans les nouvelles.

C'est une pratique utilisée par d'autres écrivains américains. Partant du mythe, Carpentier après l'avoir vidé de sa substance, dans un processus de ritualisation de l'Histoire transforme le passé en présent, la diachronie en synchronie, en créant grâce à l'écriture, une réalité.

L'autre versant de l'histoire présent dans tous les romans latino-américains, qu'il s'agisse de ceux de Carpentier, de Fuentes ou de Garcia Marquez est de retrouver à l'œuvre la thématique qui leur a apporté un succès indéniable,

charriant comme tout succès ses possibles malentendus, l'inscription du mythe dans l'histoire des hommes. Prodigieux travail poétique (et idéologique) que celui de démythifier l'histoire officielle pour le remythifier aussitôt sur un autre plan, procurant ainsi au lecteur les moyens de la critique et la dimension dynamique du rêve<sup>1</sup>.

Le mythe n'est pas seulement la valorisation du passé mais l'inscription d'une histoire dans la présence du présent. Le retour au passé est toujours accompagné d'une mise en mouvement de la pensée, une mise en questionnement de la question de la liberté et de la dignité humaine.

Pour Glissant, le mythe est la «première donnée de la conscience historique [...] et matière première de l'ouvrage littéraire». C'est cette fonction de sacralisation qui est censée rassembler «la communauté autour de ses croyances, de son imagination ou de son idéologie»<sup>2</sup> que critique Placoloy. Selon lui, elle a le désavantage d'éloigner en même temps le lecteur.

L'impasse de notre littérature ne réside pas tellement, comme on a tendance à le croire, dans une quelconque impossibilité à mettre en forme le contenu des œuvres – la réalité antillaise n'a jamais été plus complexe que n'importe quelle autre. Le problème est que beaucoup d'écrivains se trompent d'optique qu'ils chaussent des lunettes troublantes qui les engluent dans le flou, dans l'imprécis, dans l'ombre des réalités. (J.T, 124).

Les écrits de Placoloy allient la référence historique à la dimension mythique. D'une part, le contexte historique donne au récit la force du témoignage ; d'autre part, grâce à son travail sur le mythe, l'écriture échappe aux poncifs du réalisme. Son originalité émane des effets de renversement ou de miroir, de l'utilisation des parallélismes ou de la distanciation ironique. A la

---

<sup>1</sup> Daniel-Henri Pageaux, «Raphaël Confiant ou la traversée paradoxale d'une décennie», Portulan n°1, Revue des Caraïbes et des Amériques noires, Fort-de-France, Editions Vents des Iles, 1996, pp. 39-40.

<sup>2</sup> Edouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Editions du Seuil, p 92.

structure mythique, s'ajoutent les allusions aux contes, les bribes de récits folkloriques ou de légendes.

L'écho de plusieurs mythes sourd de l'œuvre. Les mythes dialoguent entre eux et se complètent. En appelant son contraire, le mythe devient récit dramatique et synthétique, quête individuelle de l'équilibre et de la synthèse. Toujours personnels, les mythes nés de l'imaginaire de l'écrivain et mis au service de sa cause prennent une force nouvelle.

Mais si le mythe est la permanence de l'espèce, il est aussi son devenir ; sa «fonction vise à donner une signification au monde et à l'existence humaine», à transformer une existence en paradigme, un personnage historique en modèle exemplaire. Force opératoire, le mythe est non seulement moyen d'expression mais aussi de création, moyen d'influer sur le monde et de le changer.<sup>1</sup>

Comme tout récit fondateur, le mythe a sa part de vérité et sa part de légende. En reprenant des personnages historiques, Placolý les subit et leurs mythes avec. Nous ne pouvons nier que cette «image obsessionnelle de l'Homme debout» qui emplit les œuvres de Placolý, comme celles de Césaire avant lui. Elle nous rappelle étrangement ce Prométhée, héros mythologique, qui bien qu'enchaîné sur une montagne de Scythie, refuse d'accepter le diktat des dieux, fier de la confiance qu'il place dans les hommes être double, mi-dieu, mi-homme qui se trouve à la croisée des identités, a choisi le camp des hommes. Tels sont Aliker et Dessalines. Tel est Don Juan, même si celui-ci croit beaucoup plus en sa personne qu'en celle des autres hommes.

Dans le cas présent, Placolý combine le comique et le tragique, faisant du comique une expression du tragique. Placolý rappelle que nous devons être acteurs de l'Histoire, acteurs de notre Histoire et prêts à entrer dans l'Histoire.

---

<sup>1</sup> Jacqueline Leiner, *Aimé Césaire, terreau primordial*, Etudes littéraires françaises, Gunter Narr Verlag Tübingen, p 21

## 2. UNE PHILOSOPHIE DE L'ACTION

*La scène est théologique tant qu'elle est dominée par la parole, par une volonté de parole, pose le dessein d'un logos premier qui, n'appartenant pas au lieu théâtral, le gouverne à distance<sup>1</sup>.*

L'Histoire, c'est l'action, le déroulement des événements, leurs rapports mutuels et leurs conséquences. Elle peut soit confirmer le système de valeurs, soit le railler et le détruire.

Le conflit auquel est en proie le personnage peut être facile à énoncer. Il ne s'agit pas de «psychanalyser» un personnage romanesque ou de théâtre pour atteindre l'inconscient de l'auteur. Seules existent la situation de Dessalines et de Alikér, et celle du système colonial. Entre l'ordre de l'action et l'ordre des valeurs existe une contradiction, celle de la condition humaine.

### 2.1 : DESTINS INDIVIDUELS ET HISTOIRE COLLECTIVE

Le rapport entre le destin des individus et l'Histoire des sociétés se lit dans l'œuvre de Placolý en analysant les formes et fonctions du et des héros, mais aussi en interrogeant la notion d'engagement dans l'action quotidienne.

D'après Hegel, dans *Phénoménologie de l'esprit*, l'homme ne prend conscience de lui-même que lorsqu'il est capable de dire «moi». L'homme est conscience de soi lorsqu'il se pose comme homme. L'homme ne peut se définir comme homme qu'en se faisant reconnaître par un autre homme.

C'est dans la réciprocité, donc dans une relation impliquant deux personnes, deux groupes, deux idées que la conscience pourra s'affirmer comme telle pour l'autre, à la condition d'être reconnue par elle et vice-versa. Le mouvement vers la connaissance réciproque passe par un mouvement

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida commentant Artaud, cité par J. Laplaine dans *Regards sur le théâtre*, Pointe-à-Pitre, Caré

d'opposition. L'être s'établit dans une dialectique du positionnement et du dépassement.

L'entreprise de désaliénation engagée par le héros correspond à une recherche d'identité. Le héros s'identifie au refus. Le refus est à l'origine, à la genèse de l'action. C'est le cas dans les pièces étudiées. Il y a tout d'abord, le refus d'une situation antérieure et l'émergence d'une situation nouvelle. Le refus devient transcendant en dépassant l'attitude négativiste et le simple rejet. C'est ainsi que le refus s'accomplit dans la Connaissance et se termine par l'Action. Le héros devient un arbitre entre passé et futur. Cette situation le contraint à prendre des options, des choix. Il construit un projet existentiel qui a pour fondement la Liberté. Le héros est lui-même projet, c'est-à-dire qu'il propose un programme en se projetant dans l'avenir, en se lançant en avant. Ce projet lui impose un but. La dialectique du héros se réalise à travers une série d'étapes : conquête de soi, conquête d'autrui, conquête de la liberté. La conscience de l'avenir conduit le héros à se déterminer face à une situation. Une conscience qui est toujours «conscience de», qui est toujours projet et toujours tournée vers le futur et qui peut à tout moment changer le sens de toute existence.

Le débat esquissé renvoie aux interrogations sur la liberté, l'action et l'engagement, en marquant une rupture avec la passivité, la neutralité et en s'insérant dans un processus où les développements futurs restent imprévisibles.

Cet engagement privilégie une possibilité parmi d'autres, il ouvre un champ pratique nouveau, c'est-à-dire qu'il offre plusieurs accès à la maîtrise d'une seule et même situation. Parce qu'il se sent responsable de soi et des autres, le héros assume les engagements qui vont engager la collectivité et la responsabilité de l'homme. Dans le théâtre épique, c'est le sort d'une collectivité qui se joue. La praxis individuelle conduit à l'engagement collectif. Il y a un défi qu'il faut reprendre et relever à chaque instant et à travers chaque situation. Le héros rappelle qu'en cessant de s'engager, l'homme refuse la reconnaissance de son être, il accepte la mort lente. Ce choix conduit le héros à être un angoissé. L'angoisse est différente de la peur. Le héros est choix

individuel et choix collectif, car il vise son devenir et celui d'un peuple, c'est à dire ce qui n'est pas encore. En participant au choix et à la situation de liberté face au devenir, il doit dominer, dompter l'angoisse qui l'étreint.

Or, action et connaissance sont à l'origine de la tragédie, les héros apprennent, à leur corps dépendant, qu'il n'y a d'acte qu'en connaissance. C'est la même idée que défend Sartre dans L'existentialisme est un humanisme :

[...] il n'y a de réalité que dans l'action ; [...] l'homme n'est rien d'autre que son projet, il n'existe que dans la mesure où il se réalise, il n'est donc rien d'autre que l'ensemble de ses actes, rien d'autre que sa vie.

La tragédie représente le libre choix et la possibilité du mauvais choix. Il y a tragédie lorsque les actions des hommes engendrent la colère et que la liberté humaine se résout à la question de la mort et du suicide. Dans La fin douloureuse et tragique d'André Alikér, c'est la colère des békés qui s'exprime. Dans le même temps, l'attitude du militant qui insiste pour continuer son enquête, malgré le premier attentat manqué, est quelque peu suicidaire.

Il y a tragédie lorsque les hommes avec les dieux rivalisent de démesure et que l'infraction à la loi ne peut s'amender que par la mort du contrevenant. Il n'y a de tragédie que de la mort annoncée parce que « la tragédie est une course à la mort ». Toute tragédie s'écrit aux dépens d'un héros. Le héros est victime du destin historique. C'est le cas pour Dessalines, pour André Alikér mais aussi pour le Gran Man By-Man. La démesure, à la fois le motif et le moyen de sa mort.

Ces œuvres dont l'action se cristallise autour d'individus, à tel point que l'on peut être tenté de croire que c'est le drame d'individualités, ne sont pourtant pas seulement des tragédies et des drames individuels. Ce sont aussi des drames épiques. A travers Alikér, c'est la tragédie de la colonisation qui se joue. Son sort se confond avec celle d'une collectivité victime de combines malhonnêtes, à laquelle les autorités refusent la transparence et la vérité.

De même Dessalines n'est pas seulement l'homme, c'est avant tout un symbole qui s'identifie à la lutte anti-esclavagiste et à la construction d'un pays nouvellement débarrassé des occupants colonialistes, un individu représentant une collectivité.

Non seulement, le théâtre placolien est communication, divertissement ; il est aussi prise de conscience, car en présentant les besoins actuels et futurs, il fonctionne par anticipation et construit le futur et nous permet d'envisager une nouvelle vision du monde. C'est en ce sens, qu'il est un théâtre politique. Il nous présente les problèmes de groupes sociaux. Il prend ses racines dans l'actuel, le quotidien, le passé et nous permet de nous voir, de nous comprendre. En ce sens, il favorise les choix d'une construction consciente et active du monde.

L'œuvre dramatique «doit s'adresser aux masses, le théâtre doit leur parler de leurs préoccupations les plus générales, exprimer leurs inquiétudes sous la forme de mythes que chacun puisse comprendre et ressentir profondément»<sup>1</sup>.

Veut-on méditer sur [la guerre], s'interroger sur la brutalité des pouvoirs tels qu'ils s'incarnent en hommes n'ayant de cesse de trahir la confiance qu'on leur porte, sur l'aveuglement d'êtres humains qui se haïssent dès lors qu'ils sont séparés par un relief, un fleuve ou un bras de mer, de familiers oubliant qu'ils sont frères aussitôt que la seule ambition personnelle les commande, veut-on méditer sur l'impuissance de la raison ? [...]Les hommes sont ainsi faits qu'ils souffrent depuis la nuit des temps, des mêmes maux, des mêmes peurs, du même aveuglement

Ce sont les monologues qu'il faut déchiffrer. Une voix unique se fait entendre, avec plusieurs tonalités. Mais c'est la même voix. Placol y pose des

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, Conférence « Forgers of myths : the young play-wrights of France, New-York, 1946.

figures sur scène et leur prête des élans lyriques, politiques, poétiques, venus de ses propres hantises.

Il faut lire le théâtre de Placolý comme une interrogation perpétuelle sur l'homme dans la société. Le théâtre demeure un des espaces où il est encore possible de réfléchir devant et avec les autres. En faisant appel à notre observation, en sollicitant notre rire, en déclenchant notre regard critique, Placolý nous conduit à prendre parti pour transformer nos sociétés.

Ce théâtre est une mine pour quiconque veut comprendre le fonctionnement de la «poétique» de Placolý et approfondir les obsessions psychanalytiques de l'écrivain. Les thèmes récurrents : la solitude, la quête de la liberté sont profondément théâtraux, puisqu'ils s'enracinent dans l'origine de la tragédie et sont l'objet de toutes les variations. Une exigence de responsabilité et d'engagement accompagne la dialectique du héros placolien. Cette approche d'un projet existentiel global nous montre le héros en adéquation avec lui-même.

Les œuvres étudiées doivent être considérées, en fin de compte, comme la tragédie de la société coloniale. Si dans *La fin douloureuse et tragique d'André Alikér*, il s'agit de la tragédie de la société colonisée, dans sa négation de l'être humain, à cause de considérations raciales et sociales, *Dessalines ou la passion de l'indépendance* est la société colonisée dans son rapport difficile avec la décolonisation. *Grand Hôtel*, quoi qu'il en paraisse, n'est pas la présentation d'une femme qui se livre à une introspection, mais est bien le symbole d'une société «bloquée», d'une société qui n'offre plus d'avenir. Dans le reste de l'œuvre, cette analyse des rapports Maître (blanc) - Esclave (noir) reste importante, même si elle n'en représente pas l'essentiel.

L'œuvre fictionnelle se nourrit, elle aussi, de l'opposition entre destins individuels et Histoire collective. A l'énoncé des titres : « La vie et la mort de Marcel Gonstran, «Biographie de Pierre-Just Marny», «Une Journée torride», «Le Gran Man By-Man», nous pensons à l'expression d'un destin individuel qui s'exprime à travers le héros. Mais au-delà d'une tranche de vie individuelle, nous retrouvons l'Histoire d'un peuple où les individualités s'affirment en

archétypes. Ce ne sont plus les histoires de Marcel, de Pierre-Just Marny, de Borrohmée Niger ou d'un chaman surinamien, mais bien la représentation d'un peuple. Le pluriel du titre «Frères Volcans» nous rappelle l'inscription de ces individualités dans un ordre plus général, dans une volonté d'assumer la collectivité d'un peuple en lutte.

Nous sommes loin de la tragédie uniquement psychologique. Le conflit se développe entre les divergences affichées. Il devient idéologique. La tragédie naît d'une volonté héroïque affirmée, d'une liberté écrasée par des forces implacables. Placolý nous présente une société en conflit avec le colonisateur, avec elle-même et avec la mort. Nous allons de la chronique historique à l'enquête historico-socio-psychologique.

Il faut se garder de dépolitiser l'œuvre de Placolý car elle entretient un rapport immédiat à la révolte qui a nourri ses origines. Cette dimension de révolte est indissociable de l'œuvre placolienne, car l'éthique du comportement apparaît chevillée à l'analyse critique de société coloniale, au point de vue des colonisés.

Disons avec Robert Jouanny, que «le sens dernier de la praxis [placolienne] n'est pas celui d'une création définitive de l'être parfaitement immuable, c'est celui d'une création infiniment renouvelée et remodelée de l'être, de l'acharnement à dépasser l'être créé, de situations en situations, pour s'établir dans une existence réelle»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Jouanny Robert, Préface à Espaces et dialectique du héros césairien de Remy Sylvestre Bouennet, p 10.

### 3. UNE POLITIQUE DE L'ENGAGEMENT

#### 3.1 : LE PERSONNAGE DU « FOU »<sup>1</sup>

*Le terme de folie n'a plus et n'a peut-être jamais eu de portée valable que dans la mesure où il vise une réalité sociale : celle de l'existence de ceux que l'on nomme fou...ce n'est qu'en face des « normaux » qu'on trouve les fous et la folie. Mais ce dernier terme, comme celui de la normalité, n'a de signification que sociale.<sup>2</sup>*

*A de Waelhens.*

Cette définition de l'Encyclopédie Universalis a le mérite d'examiner l'articulation du littéraire sur le social, ainsi que le statut particulier du personnage littéraire. Nous allons tenter de préciser le sens que nous attribuons aux termes de notre étude. A l'évidence, la folie n'a pas de sens clinique. Si nous considérons les définitions psychologiques auxquelles sont arrivées les spécialistes, nous découvrons quatre grandes catégories (psychoses, incluant les états maniaques et dépressifs, les délires, les schizophrénies ; démences séniles ou préséniles, névroses et état dépressifs, idioties avec les formes légères et débilites, et imbecillité).

Notre étude va porter, non pas sur les malades mentaux, personnes vivant en société et susceptibles de traitement, mais sur les figures de « fous » dans l'écriture placolienne. Il s'agit de considérer ces personnages pour ce qu'ils révèlent de différence, de distorsion dans certaines visions du monde, explicites ou implicites et traduisent en termes culturels les problèmes d'expression des individus dans les structures sociales. Il nous faut sans cesse nous démarquer du personnage marqué qu'est le fou. Le fou est l'ancre de la

---

<sup>1</sup> Le personnage du fou au sens de bouffon (the fool) est important chez Shakespeare, au sens où il lui permet d'opposer trois types de fou : le roi fou (King Lear) ; son bouffon ; et le pauvre Tom (échappé de l'hôpital de Bedlam). Le mot fool renvoie au sot, distinct du fol ou du dervé. Dans la société moderne, le clown va intégrer certains aspects du paysan naïf et balourd de la farce (le badin de la sottie qui a donné badaud). En Espagne, nous retrouvons le gracioso ou son successeur le niais de mélodrame du XIXe siècle. Le clown connaît un immense succès chez les jeunes ...et les moins jeunes. Dans les comédies, nous retrouvons les zanni et les masques qui nous ramènent à cette dérive sémantique.

<sup>2</sup> A de Waelhens, Encyclopédia Universalis, 1967, vol 7, pp. 95-97.

nous démarquer du personnage marqué qu'est le fou. Le fou est l'antre de la déraison, il nous oblige à établir une différence dans les propos, à accepter la définition que Rimbaud donnait de la poésie : « ça veut dire ce que ça dit : littéralement et dans tous les sens ». La folie est à la fois un domaine thématique, pour la relation du vécu, et une esthétique où s'affrontent des visions conflictuelles du monde.

Deux personnages attirent tout particulièrement l'attention : ceux de Sandopi (dans *Don Juan*) et de Coquille (dans *Dessalines ou la passion de l'indépendance*). Ils combinent le mystère de l'innocence naturelle à celle du fou de cour, mais prétendent échapper au statut de personnage second. Le fou qui réussit à s'intégrer n'en est que plus subversif. Ils se livrent à une entreprise de subversion permanente. Ils permettent de mieux observer le déviant, qui n'est pas toujours celui que l'on croit et les mécanismes de traumatisation. Il s'agit de comprendre comment « la folie » s'extériorise, comment ce personnage que l'on peut qualifier de marginal, peut être utilisé comme moyen de susciter et d'orienter les émotions du spectateur. Coquille et Sandopi sont des personnages complexes qui résument les contradictions de toute une société. Ils servent de repoussoirs, un peu ridicules, à la folie héroïque des uns et l'inconscience des autres. Dessalines est omnibulé par la réussite politique et son comportement est celui du fou politique, celui qui n'est pas seulement possédé, mais aussi dépossédé au sens fort, aliéné par son ambition. Don Juan est jusqu'au-boutiste jusqu'à l'absurde. Ils reprennent et traduisent cette folie en termes symboliques, ils en dégagent toutes les implications.

Nous avons avec les couples Don Juan vs Sandopi, Coquille vs Dessalines, deux faces opposées et complémentaires de la folie : celle apparente, visible et risible de Sandopi ou de Coquille : celle, effrayante de Dessalines et celle, inquiétante de Don Juan, celui qui ne respecte rien. Au lieu de faire rire de lui comme l'idiote, le « fou » amène ceux qui l'ont défini comme autre, à rire de lui. C'est ainsi qu'il acquiert le droit de rire à son tour. Leur richesse vient de leur propension à l'ivresse, et le goût prononcé de Sandopi pour le boire et le manger. Leur ivresse (Coquille), leur lâcheté (Sandopi) et leur faim, toujours présente, (Sandopi) stimulent leur esprit et leur permettent

de pousser dans leurs conséquences logiques, toutes les situations qui se présentent à eux . La relation est créatrice.

Le bouffon est un acteur qui joue sur sa propre altérité. Ces personnages de fous ne sont nullement des personnages n'ayant plus toute leur raison, mais des personnages utilisant toute leur raison pour accéder à la parole, la parole de vérité. Le fou qui s'est lui-même reconnu comme « fou » cesse d'être « un véritable fou ». Il admet, in petto, que le monde se divise en fous et non-fous, entre bouffons et non-bouffons. Mais intrinsèquement, sa philosophie dit que le pire des fous est celui qui ne sait pas qu'il l'est, ou qui refuse de l'admettre. Il oppose humilité à satisfaction de soi. Il adopte une double position : victime de l'aliénation, il accepte sa position de fou mais en être conscient, il ne peut accepter son aliénation.

Faire le fou, c'est à la fois une philosophie et un métier. Ici Coquille et Sandopi ne mettent pas en scène le spectacle, ils se contentent d'y prendre part et de le commenter. C'est pourquoi ils sont réellement amers. La situation du bouffon est ambiguë et contradictoire. Celui-ci cultive la différence qui existe entre profession et philosophie. La profession du fou, comme celle de l'intellectuel consiste à distraire ; il doit dire la vérité, il doit démystifier. Le fou et l'écrivain s'équivalent, remplissent le même rôle. Pour l'écrivain comme pour le fou, il s'agit de parler pour toutes celles et tous ceux qui n'ont pas de voix. Il s'agit de révéler au grand jour toutes les formes d'oppression que certains s'obstinent à vouloir faire taire. Le fou et l'écrivain ont pour fonction d'exprimer ce que les discours ordonnés - c'est-à-dire frappés d'alignement - éludent ou dissimulent. Leur parole n'est pas seulement une parole de liberté, elle est aussi parole de combat. Leur rôle est de dire la vérité, de démonter toutes les stratégies mentales et verbales qui font aussi bien les oppresseurs que les opprimés. Ils sont là pour dénoncer un « ordre des choses », un « ordre du monde » factices. Leur discours est déplacé parce qu'il est hors normes. Ils profèrent une parole du déplacement. Ils parlent ailleurs - en dehors des règles de parole et de pensée - et ils parlent d'autre chose

Dans la symbolique universelle, le fou représente celui qui défie toutes les normes de réussite et de l'ambition. La mise en cause de l'ordre sous toutes

ses formes n'est radicale que par souci du contrepois. Il ne s'agit pas que la « folie » triomphe : il s'agit d'établir un équilibre entre l'ordre et la folie. son ironie irradie l'écriture. Cette ironie n'est pas univoque. Elle se décline selon les diverses modalités , mais elle a aussi partie liée avec l'humour. L'humour étant considérée comme la réflexion non pédante ni dogmatique sur la condition humaine, l'art de suggérer plutôt que de montrer, la volonté d'impliquer le lecteur. L'humour permet de remettre en question l'ordre établi, de donner les multiples aspects d'une réalité : l'envers et l'endroit, l'avant et le revers, l'amont et l'aval de cette situation et d'éviter tout manichéisme. La pratique de l'inversion semble être privilégiée.

Dans nos pays, le rire fait parfois partie de la douleur mais dans certains contextes de notre époque, les masques ont fini par devenir les vrais visages des êtres colonisés qui se complaisent dans des actes artificiels et éphémères.

### 3.2 : UNE EXPERIENCE DE L'ECRITURE

Il n'est d'autre destin pour un écrivain que d'écrire. Ecrire contre le temps, contre la mort ou tout simplement parce qu'on appartient à une terre meurtrie, saccagée par la brutalité de l'histoire et par la démence des hommes, et qu'on ne peut pas faire autrement que d'être un témoin, un porteur de paroles et de mots, un traducteur de silences et de cris<sup>1</sup>.

Tahar Ben Jelloun.

L'expression littéraire tente de donner une épaisseur d'existence ou une épaisseur à l'existence, cette dernière prend forme dans les mots, les formes ou les couleurs qui donnent réalité au monde.

---

<sup>1</sup> Tahar Ben Jelloun, *Le Monde*, Vendredi 21 Janvier 1994

[Le discours est le produit de la parole] qui peut varier ou se fixer dans l'écriture, devenir un texte, mais qui à la différence du cri, présuppose la langue comme système<sup>1</sup>.

Grâce à l'écriture, l'écrivain s'inscrit dans la quête de la liberté, pour lui et pour les autres. Car elle est une quête laborieuse des vérités. Nous devons penser que la quête, parce qu'elle est synonyme d'aventure peut être périlleuse. Mais c'est à ce prix que la vérité s'arrache et s'élabore. Et c'est l'écoute de ces différentes vérités qui peut conduire vers une réconciliation et une acceptation de soi. Ecrire, c'est pouvoir libérer son imagination, se rendre maître de sa langue. C'est s'engager dans la voie de la libération, nous dit Joyce. Dis-moi, qui suis-je ? La blessure au point de départ est une violence faite à l'identité. Les personnages sont mal dans leur peau et leur être. Ils se dédoublent, ils portent des masques. L'écriture devient écriture d'un manque, d'une totalité à recouvrer. Les premières phrases de l'écrivain vont surgir de cette blessure primordiale.

Toute écriture est, par définition l'expression d'une solitude. L'écriture est le geste qui permet à l'écrivain de sortir de sa solitude, d'affirmer sa volonté de rencontrer l'ailleurs, d'aller à la rencontre des autres. L'écrivain se fait poète, au sens de celui qui sait faire et celui qui sait écrire, il est celui qui agit en écrivant, le verbe étant action. L'homme qui écrit, celui qui raconte, réalise toujours un acte de création. Pour parler comme le linguiste Austin, ses mots prennent une valeur « performative ». Dire, c'est faire, c'est créer. Et par extension, faire, c'est dire et exprimer le réel. Celui-ci se construit autour du discours du créateur, de celui qui raconte, et de la parole reçue par le lecteur ou le spectateur. La création littéraire permet ainsi d'échapper à l'emprise de Chronos sur les hommes.

Ecrire est un moyen de surmonter les frustrations de la vie. L'écrivain veut reconstruire un monde. Il s'agit d'entamer une défense et une survie. Comme dit Milan Kundera, le but de toute littérature est « la sagesse de toute incertitude ».

---

<sup>1</sup> Michel Dufrenne, « Doute sur la libidine » in *Revue de l'Arc* n°64, Paris, 1975, p 15

La résolution de l'Œdipe, pour Vargnitas, consiste en une quête progressive de la liberté, de l'art d'écrire, de s'écarter des influences littéraires. L'écriture devient à la fois outil de conquête, car elle permet de nommer les lieux et les choses, mais aussi instrument de libération, puisque celui qui raconte peut maîtriser le monde par l'esprit. Elle est acte de création, car elle permet une descente dans l'obscurité, dans la profondeur des choses et des êtres, suivie d'une remontée vers la lumière. Elle devient une tentative d'atteindre la diversité, de réaliser l'éclatement des réseaux de sens et d'inscription dans un processus social global. L'écrivain est un charmeur, celui qui fascine et enchante le lecteur en réussissant à lui faire croire à la véracité d'une histoire, en créant des personnages forts qui s'imposent à lui, au point de lui faire oublier le créateur, l'intervention extérieure de l'écrivain.

Placolý manifeste clairement l'harmonie de sa démarche dans les domaines de l'esthétique et de ses prises de position politique. Il s'agit de modifier l'habituel agencement du monde

Il n'est d'autre destin pour un écrivain que d'écrire. Ecrire contre le temps, contre la mort ou tout simplement parce qu'on appartient à une terre meurtrie, saccagée par la brutalité de l'histoire et par la démence des hommes, et qu'on ne peut pas faire autrement que d'être un témoin, un porteur de paroles et de mots, un traducteur de silences et de cris<sup>1</sup>.

Quand nous lisons l'ensemble de textes de Placolý, nous nous apercevons que celui-ci développe une conviction et des idées fortes sur le devoir de l'écrivain, son engagement qui semblent proches de celles des écrivains d'Amérique dans leur volonté de se mettre au service des plus humbles, au point de s'effacer. Nous nous trouvons régulièrement en face d'un débat sur l'essence de l'homme qui débute avec l'héritage de la Conquête et va se poursuivre sous la forme d'un débat historique mettant en cause les séquelles de cet héritage. En cela, Placolý se rapproche de la pensée de José

---

<sup>1</sup> Tahar Ben Jelloun, *Le Monde*, Quotidien d'informations, Paris, Vendredi 21 Janvier 1994,

Marti, telle que nous pouvons la lire dans « Nuestra América ». C'est aussi la nécessité de l'ouverture de l'écrivain qui le séduit chez un écrivain controversé tel que l'est Borges, mais dont l'attitude face à l'écriture l'intéresse au plus haut point.

Borgès nous avertit que l'écrivain est d'abord et avant tout un lecteur éveillé, le capteur attentif, le récepteur insomniaque des vibrations universelles. Forcément, l'écrivain de notre monde a été formé aux littératures européennes. Et même si, dans le cas de Jorge Luis Borgès, cette donnée de l'histoire intellectuelle des Amériques prend souvent la forme d'une reconnaissance provoquante, cela n'empêche qu'on peut parler d'ouverture nécessaire à l'art d'écrire en toute liberté. Cette liberté consiste essentiellement à établir des passages esthétiques, subjectifs et culturels entre plusieurs syntaxes, plusieurs visions ou aperçus métaphoriques qui transcendent la frontière d'aucune nation<sup>1</sup>.

Chez Placolý, morale et esthétique s'unissent pour produire une littérature critique qui est une confrontation dialectique permanente à travers la parole, l'écriture, du changement et de la structure, du renouveau et de la tradition, de la vision de la justice et la vision de la tragédie. L'intention est double : l'écrivain cherche à écrire un texte littéraire qui veut séduire le lecteur; d'autre part à la faveur de son écriture, il propose ses convictions et ses réflexions sur le monde proche et celui plus lointain, des continents.

Qu'on le veuille ou non, les conditions dans lesquelles nous sommes amenés à écrire, la prise en compte souvent stérilisante des conditions extra-littéraires, l'emploi d'une langue dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle se

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, « Sur une nouvelle de Jorge Luis Borgès », 1990, *Tranchées* Spécial, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, Janvier 1993

caractérisé par son extrême fragilité, ne doivent pas détourner l'écrivain des moyens de sa littérature<sup>1</sup>.

Les textes montrent que l'acte d'écriture est d'abord un acte de subversion du réel, une distanciation entre le réel par rapport au référent. C'est d'ailleurs Todorov qui affirme que «l'œuvre littéraire n'est pas la traduction d'une pensée préexistante mais le lieu où naît un sens qui ne peut exister nulle part ailleurs»<sup>2</sup>. Les mots subissent l'érosion du temps et finissent par se désémantiser, d'où leur inadéquation à la chose évoquée (le pays colonial peut-il être décrit avec la langue du colonisateur ?) par rapport à une réalité (imposée par le colonisateur) vécue par le colonisé. Mais que l'on ne s'y trompe, la parole reste primordiale car c'est elle qui permet de rendre compte de soi-même, d'établir des relations avec son entourage et le monde et est un des éléments qui permet de construire son identité. Quelle que soit la langue utilisée, Placolý qui est un militant politique avec un projet de société de transformation de la société antillaise propose que les vraies questions soient posées et les vrais combats engagés.

Aujourd'hui, je pense que nous sommes un peu trop obsédés par la recherche de ce qui nous appartient en propre. Qu'est-ce qui nous appartient en propre, en fait ? (...) Au fond, je pense que c'est notre langue qui nous appartient le plus (...)

Le créole reste la plus belle et peut-être la seule création originale du peuple antillais. Que ses origines soient obscures, c'est un fait. Mais ses capacités, sa force d'exprimer un univers sui generis, voilà ce qu'il faut lui reconnaître<sup>3</sup>.

En nous proposant des personnages d'anti-héros, en écrivant une mythologie renouvelée, l'utilisation du mélange des tons et des genres est

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, *Une journée torride Paris*, Editions La Brèche, p 9

<sup>2</sup> Todorov Tzevan, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Editions du Seuil, 1976, p 105

<sup>3</sup> Vincent Placolý, *Les Antilles dans l'impasse*, Paris, Editions Caribéennes, p 113-144.

autant de caractéristiques qui en font une œuvre résolument moderne. Le dramaturge se révèle un rénovateur de l'écriture dramatique. Il invente un style et un univers originaux dans une représentation porteuse des problématiques et des angoisses contemporaines. L'écrivain de fiction engage une rénovation de l'écriture romanesque.

Inscrites dans des comédies des masques, les pièces nous renvoient, pratiquement toutes, au mythe de l'acteur. Par définition, l'acteur est celui qui est toujours en représentation, celui qui joue un rôle. Ainsi dans les pièces de Placolý, se dessine implicitement une réflexion sur le théâtre. Spectacle pur qui renvoie au réel, le théâtre dit clairement qu'il représente les passions humaines fatales, le désir, la contestation de l'ordre moral et social, la mort. Placolý entreprend dans chacune de ses œuvres, au théâtre comme dans la fiction, de dénoncer cette illusion du vrai. Il assure une œuvre de démystification, celle du réel.

La question fondamentale que pose l'œuvre de Placolý est la suivante. Quel est le rôle de l'écrivain ? Que devons-nous attendre de l'œuvre ?

Par le style (son «écriture») de l'œuvre, il s'agit de révéler certains aspects cachés du réel. En cherchant une technique littéraire, Placolý cherche à montrer des aspects nouveaux de la mentalité des Antilles, des rapports sociaux. Par son «écart», l'œuvre interroge le monde. C'est ce style qui nous préserve de «l'esthétique marxiste naïve» dénoncée par René Ménéil, comme l'avait fait avant lui, György Lukacs. Il permet à l'auteur de dépasser les clichés habituels, les images d'Epinal qui sont légion dans une littérature que certains voudraient de l'oralité. Vincent Placolý est bien loin de la notion «d'œuvre créée pour l'expression d'un contenu social, politique, économique et social»<sup>1</sup>. Ce dernier a, trop souvent, montré son attachement pour la vérité, au respect des lecteurs pour les mener sur un tel chemin du mensonge.

C'est ainsi qu'un style original voit le jour. C'est l'un des privilèges des grands écrivains que d'éviter les pièges de la littérature militante.

---

<sup>1</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1981, p 43.

## C)-L'ESTHETIQUE DE PLACOLY

### D) UNE LITTERATURE DU MAL

La littérature de Placoly est une littérature du mal, comme le pense Georges Bataille. Elle est une littérature du traumatisme, c'est-à-dire celle d'une blessure qui ne s'est jamais refermée.

#### 1. UNE VISION DE L'ILE

Les définitions des dictionnaires sont claires : l'île est une terre ferme environnée d'eau (mais les continents le sont aussi...), elles se définissent, surtout, par l'isolement et la petitesse<sup>1</sup>. On comprend comment sont relatifs, bien que conflictuels, de tels qualificatifs.

L'île, par son caractère de réduction et d'isolement, se révèle être un superlatif spatial. Petite par la taille, l'île est grande par sa place unique : elle produit l'effet d'un verre grossissant, elle est le condensé des différents problèmes et de différentes situations. Parallèlement, le microcosme insulaire se définit comme l'analyse d'une totalité et d'une unité qui s'opposent et se complètent, par ailleurs.

Quelles sont les signifiés de l'île ? L'image mentale de l'île projetée par la culture coloniale repose sur deux principes. L'île se construit selon une double réalité : premièrement, l'île existe comme espace géographique; deuxièmement, l'île est un lieu qui construit sa propre réalité. L'île va se lire comme élément à deux faces : objet et signe. Deux lectures vont alors s'organiser. Au plan de l'imaginaire, l'île se lit comme un jeu de systèmes, tandis qu'au plan idéologique, l'île se lit comme révélateur de certaines valeurs. L'île va développer un certain nombre de clivages : exil/asile, réalité/allusion, réalité /illusion, désir/mémoire, solitude/colonisation, sédentarité/voyages.

---

<sup>1</sup> Tout est relatif, pour un martiniquais, un désiradien ou un montserrisien, le continent océanien, que certains considèrent comme une île, ne peut avoir aucune commune mesure avec nos îles des Antilles. D'ailleurs les colons n'ont-ils pas fait la différence entre Petites Antilles et Grandes Antilles.

Quel est le rôle de l'île dans l'imaginaire antillais ? L'île est un thème littéraire, par excellence. L'image de l'île est toujours fascinante et présente dans l'imaginaire de toutes les civilisations. Le portrait de l'île que nous voyons se dessiner dans l'œuvre étudiée va s'organiser à travers une topographie symbolique qui se construit autour de trois entités distinctes : la montagne, le rivage et la plaine où se situe la ville. La terre, la ville et la forêt, ces trois éléments capitaux dans la spatialité vont regrouper une multitude d'images structurées par un symbolisme particulier. L'île, terre entourée d'eau, est réalité géographique. On peut l'analyser, pour elle-même, en elle-même, mais aussi en référence explicite ou implicite avec la mer ou l'océan qui l'enserme, ou avec le continent qui la singularise. L'insularité est une particularité géographique qui se vit et se perçoit comme un particularisme quand le regard de l'insulaire ou le regard des autres transforme la réalité en mythe. Le site insulaire, surtout quand il est de dimensions réduites, constitue un lieu privilégié de la géographie mentale. La miniaturisation insulaire tend alors à exacerber la violence latente des crises. C'est un espace caractérisé par l'enfermement. L'isolement insulaire se fait effrayant à l'image d'un univers carcéral. L'univers se referme sur le héros en réduisant progressivement son espace vital pour aboutir à l'espace carcéral.

L'étude de la thématique de l'île nous renvoie des images contradictoires de l'île. Nous notons une ambiguïté de l'île : tout insulaire se définit par rapport à cette ambiguïté (solitude, rencontre). Elle est aussi ambiguë, car la mer qui entoure l'île est à la fois l'élément nourricier et mortifère, qui unit et qui isole, qui renforce l'envie de connaître l'ailleurs. L'univers marin est multiple, il est fait de la présence des îles, de la plage tout autant que celle de la mer exclusive. La mer nous est présentée comme environnement hostile. L'île est un réseau d'images liées à l'eau. En particulier, la mer est représentée comme une ennemie s'acharnant à vaincre l'homme, les embarcations et la terre.

J'ai conçu l'étendue de la mer. Les vagues se hâtaient vers le pays que nous quittions, chacune d'elles portant en son sein comme une menace. Où couraient-elles ainsi ? Se

réfugier dans la ceinture des récifs, la redoutable matrice.  
Pauvre ville ! (M.G, 79).

L'île est aussi un univers clos, il devient pour certains de ses habitants un univers de claustration . Elle devient un vase clos ou modèle de société - ou société modèle - que l'enfermement permet de contrôler. L'enfermement se traduit par l'encerclement des terres symbolisé par un cercle, c'est-à-dire une figure géométrique dont on ne voit jamais la fin. Pour Marcel, il s'agit d'un espace carcéral et d'un mouroir. L'école est pour lui, la voie d'accès à la rêverie, la possibilité offerte de maîtriser la géographie du vaste monde et d'embrasser les vastes horizons.

Et l'école, cette mâtore, devenait plus légère que la plus légère des voiles. Moi, navigateur habile, j'entassais sur ma table des cartes de navigation, pendant que le maître d'école, en capitaine avisé disait sa confiance dans les boussoles.

L'astrolabe a tiré l'humanité du chaos où elle se débattait depuis des millénaires.

(M.G, 101-102)

Tour à tour prison ou refuge, objet de fascination ou de crainte, l'île donne donc lieu à des représentations symboliques. L'isolement est présenté comme menace, ce qui renverse l'un des stéréotypes les plus représentatifs de l'insularité, ce qui néglige une bonne partie des significations positives du mythe insulaire : notamment celle de l'île comme microcosme complet et parfait, monde en miniature qui contient et représente la complexité, la plénitude du macrocosme

Pire encore, dans la représentation de Marcel, l'île est un mouroir. Même la nature se livre à une lutte sans merci : cyclones et déluges, incendies et éruptions sont responsables de la mort de l'île.

Le pays tout entier était encore couvert des cendres du volcan. Du nord au sud, légers embruns de cendres...D'un

bout à l'autre, le pays était comme frappé d'hébétude. Plus aucune clarté dans l'air. Un chaud de forge. La pierre devenait cendre. L'herbe devenait cendre. La brique des maisons, le gong des portes. Tout était cendre impalpable comme des cheveux, tiède et drue comme de la neige. (M.G, 73-74).

La situation d'insularité semble figurer l'enfermement, la captation de l'homme par la femme. Dans l'espace insulaire, l'homme éprouve douloureusement une situation de dépendance à l'égard de la femme : sa fiancée Excellentia et sa mère. Nous retrouvons une perception sexuelle du rapport entre l'île et la mer, une féminisation évidente de l'île.

### 1.1 : L'ILE ET LE RIVAGE

*La relation du Martiniquais à la mer est complexe. Les deux apports de population européenne et africaine proviennent de peuples terriens, des agriculteurs. Ce sont des Normands qui se sont fixés en Martinique, pas des Bretons, et les populations venues d'Afrique ont été prises à l'intérieur des terres suite à des razzias. C'étaient aussi des cultivateurs qui ont subi un véritable traumatisme en traversant l'Atlantique. Aussi la relation à la mer est-elle complexe et difficile.<sup>1</sup>*

L'île borne la mer pense le marin alors que c'est la mer qui enferme l'île pour le terrien. De ces deux regards différents, de ces deux approches différentes de la rencontre de la mer et de la terre, nous accédons à deux visions opposées. C'est à travers l'étude du rivage, articulation particulière entre ces deux entités, que nous pouvons aborder la relation de l'homme des îles avec la mer. Zone de contradiction et de complémentarité, le rivage est le lieu où se jouent les enjeux. On ne peut sortir de l'île qu'en se risquant au-delà des mers. C'est ainsi que l'île limite la possibilité de voyage pour l'homme. Elle peut

être considérée comme un piège pour l'homme d'aujourd'hui, comme elle l'a été pour l'esclave. L'île exacerbe les tensions.

Il y a progression dans plusieurs directions simultanées, des centres vers les bordures, c'est-à-dire, de tout ce qui se sépare à tout ce qui concentre, par un resserrement des propriétés de l'île aux qualités de l'âme. C'est une œuvre qui progresse en spirale autour d'un centre qui est l'île. Ecueils, récifs brisants protègent l'île. L'image des ports est généralement absente de la littérature antillaise. Pour des raisons évidemment idéologiques, les écrivains choisissent de mettre l'accent sur la terre féconde, car l'île est un lieu d'errance où il faut s'amarrer (terme que l'on retrouve dans le vocabulaire du travail de la canne).

L'île renvoie nécessairement à l'élément liquide et à sa symbolique. De par sa définition, l'île est en relation constante avec l'eau. Celle-ci est l'élément premier et nourricier qui permet de se purifier et de se régénérer. L'eau est souvent mystérieuse et inquiétante : quels éléments se cachent derrière le rivage ? L'image de la mer est associée à la mère, au sperme et au liquide amniotique. Nous la retrouvons associée au sang, à l'eau, au lait ; l'eau permet l'irrigation. L'imaginaire de la mer décrit l'articulation d'une pensée de l'ailleurs, de la volonté de sortir de l'île.

Les œuvres littéraires qui s'inspirent directement ou indirectement de l'île sont aussi le témoignage de cette persistance de l'exil comme mythe, comme présence dans l'imaginaire collectif. Dans l'étude des structures de l'imaginaire, l'insularité est souvent un symbole d'isolement. Mais très souvent, ceux qui vivent à l'intérieur ne savent pas toujours qu'ils sont sur une île, et qu'il y a tout près, la mer. Dans *L'eau-de-mort quildive*, il y a cette quête de la ville qui coïncide avec cette rencontre avec la mer. C'est pourquoi les villes : Fort-de-France et Saint-Pierre sont aussi importantes dans l'imaginaire placolien. Elles sont la première étape du voyage, elles sont en même temps l'île et le large. « J'ai emprunté la rue Saint-Louis pour descendre vers le Mouillage. Je voulais respirer l'air du large avant de rentrer chez moi », nous dit le béké de *Frères Volcans* (16).

---

<sup>1</sup> Raphaël Jean-Charles, *Sports-Plus* n°263, Mensuel sportif, Fort-de-France, p 21.

Les tribulations de Marcel sont des détours enrichissants et nécessaires pour qu'au terme du voyage, il retrouve son île, enrichi de ces apprentissages. Pour Marcel, quitter la Martinique c'est s'éloigner de la mère envahissante ; mais revenir, c'est aussi revenir se blottir dans la quiétude de l'île, dans le symbole de la protection parfaite contre l'adversité du monde extérieur.

## 1.2 : L'ÎLE, LA MONTAGNE ET LE VOLCAN

Le thème de la montagne implique une lecture particulière de la littérature antillaise en utilisant deux axes : celui des relations avec le marronnage et celui du volcan. Ces choix thématiques sont l'affirmation d'une géographie torturée et d'une histoire difficile, celle d'une île malmenée physiquement par les forces naturelles, éruption volcanique, séismes et cyclones, sans parler des déprédations de l'homme, qui au cours de ses conquêtes coloniales a déplacé et décimé des populations entières. La montagne a toujours été un refuge éventuel pour l'esclave et un refuge réel pour l'esclave fugitif des plantations, le nègre marron. Pour les nègres, comme pour un certain nombre des écrivains, la montagne représente un lieu privilégié : celui de l'altérité et de l'irréductibilité.

Placoloy prend le contre-pied de cette littérature qui se construit à partir du marronnage ; des personnages, des situations qu'il fournit ; tout en développant une certaine vision idéologique.

Nul doute que la question de l'esclavage intéresse au plus haut point l'écrivain, il suffit de relire le texte dramatique *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, la nouvelle «Le Gran Man By-Man » et l'essai «La mort et la forêt » pour se convaincre de l'intérêt porté aux contacts de civilisations entre colons et amérindiens, à la révolte des esclaves et au marronnage. D'ailleurs, le personnage de Just Marny, personnage éponyme de «biographie de Pierre-Just Marny » est surnommé «la Panthère noire », en référence aux événements contemporains se déroulant dans la grande puissance d'Amérique du Nord. Il a séduit, pendant de nombreuses années, les martiniquais par son côté «nègre

marron » quittant les contraintes de la ville, les pièges tendus par la police, pour se réfugier dans les bois et en faire des alliés de sa cavale.

Des auteurs, tels René Clarac (*Baqramba, nègre marron*, 1947) ou César Pulvar (*D'hejo, le Leviathan noir*, 1956), etc. orientent leur lecture de la réalité historique. Ces auteurs font des nègres marrons les véritables responsables de l'insurrection du 22 Mai 1848, celle qui précipite l'abolition de l'esclavage à la Martinique. A l'inverse, Placolý choisit de démêler l'écheveau historique. Il n'oublie pas que le marronnage est un phénomène marginal à la Martinique, à partir de 1815. C'est à partir de cette date que l'opposition entre mornes (refuge des marrons) et plaines (villes et habitations) va perdre une grande partie de son intensité. De cet espace bi-polaire, les plaines vont finir par accentuer leur prédominance. Ce sont les villes qui offrent les meilleurs refuges, même pour les esclaves en fuite qui mettent toute leur intelligence en œuvre pour mystifier l'armée et la gendarmerie. Les nouveaux libres et les affranchis se retrouvent dans les villes, où ils occuperont des activités liées au négoce et à la vie quotidienne. La ville devient un espace qui ne relève ni de l'espace des mornes, ni de l'espace de l'Habitation. Placolý décide d'écrire une littérature de la ville, ou une littérature des espaces interstitiels comme les appelle Richard Burton.

En cela, Placolý est plus proche de la littérature césarienne. Toute l'œuvre de Césaire est habitée par la présence de ce Nègre qui marronne de l'habitation pour rejoindre la forêt et retrouver sa Négritude. Bien sûr, le Rebelle de *Et les chiens se taisaient* est un nègre de plantation qui décide de résister et de se rebeller, en dépit des exhortations de sa mère et de son amante. Mais c'est la ville qui structure une partie de son œuvre poétique, « cette ville plate – étalée, trébuchée de bon sens, inerte, essoufflée sous son fardeau géométrique de croix éternellement recommençante...incapable de croître selon le suc de cette terre, embarrassée, rognée, réduite, en rupture de faune et de flore » et la ville de Paris qui lui révèle « sa lâcheté retrouvée ». Chez Placolý, le marronnage est beaucoup plus moderne, il existe beaucoup plus dans la recherche d'un langage différent, dans la recherche d'une expression plus en phase avec notre réalité culturelle et la construction d'une philosophie nouvelle.

C'est la position déjà assumée par Césaire, dans le débat qui l'opposait à Depestre qui se ralliait aux thèses de la « poésie nationale » défendues par Aragon.

et pour les grognements des maîtres d'école  
assez  
marronnons-les Depestre, marronnons-les  
comme jadis nous marronnions nos maîtres à fouet<sup>1</sup>

Par ailleurs, la montagne est évoquée par le recours métonymique au volcan, un volcan dont l'expression plurielle se retrouve dans le titre du roman de Placolý, *Frères Volcans* et se manifeste dans la poésie césairienne. S'il fallait chercher une preuve de la correspondance entre montagne et le pays total, on la trouverait dans l'emploi de ce mot dans la structuration de la pensée de Césaire et dans l'imaginaire de Placolý.

Au bout du petit matin, sur cette plus fragile épaisseur de terre que dépasse de façon humiliante son grandiose avenir – les volcans éclateront, l'eau nue emportera les tâches mûres du soleil et il ne restera plus qu'un bouillonnement tiède picoré d'oiseaux – la plage des songes et l'insensé réveil<sup>2</sup>

Chez Placolý, comme chez Césaire, l'image passe de la métonymie au symbole : les volcans deviennent l'image métonymique par excellence de l'île. Comme Césaire, marron et volcan en puissance, Placolý met en œuvre ce symbole de la fraternité péleénne, de cette littérature péleénne, que le poète de la négritude a toujours appelé de ses vœux.

Le volcan est habilité à représenter tout un pays, tout le pays, à l'intérieur de la géographie poétique mise en œuvre dans les romans *Frères Volcans* et

---

<sup>1</sup> « Réponse à Depestre, poète haïtien (éléments d'un art poétique) », Paris, Présence Africaine, (variante), 1955.

<sup>2</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Editions du Seuil, p 10

La vie et la mort de Marcel Gonstran. Cette prédilection pour la montagne et le volcan rappelle que les hommes sont la représentation de l'acte révolutionnaire. Elle est donc le lieu d'un dépassement d'une situation de négation de l'humanité (les esclaves) ou de misère matérielle et psychologique (Marcel).

L'autre idée très largement répandue dans l'imaginaire antillais qui fait intervenir la montagne est celle de l'eau fécondante qui ruisselle de la montagne à la mer : l'eau, dans ses diverses acceptations, en particulier la rivière et la mer. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les pluies et les vents sont les points cardinaux de l'imaginaire antillais, tels que Césaire et Saint-John Perse.

La pluie s'est mise à tomber, pluie dense et tiède qui va bientôt dompter les cœurs. Longtemps tenue recluse, elle sourd un beau jour, modeste et pure, les bras repliés devant les yeux et traînant sa longue robe de veuve. On la voit descendre ainsi, fraternelle, depuis les hauts pics jusqu'à la mer. (M.G, 105)

Symboliquement, l'eau est source de vie, élément purificateur, lieu de dégénérescence. Pourtant, comme tous les symboles, l'eau peut être double : source de vie, elle peut être aussi source de mort, créatrice et destructrice. Terre, ville, forêt, racine, ces images telluriques sont liées à l'élément liquide qui est l'un des symboles forts des écrits placoliens. En ce sens, le titre « L'eau-de-mort guildive » assume une fonction emblématique car l'eau est un des personnages implicites qui alimente et structure le récit. Elle est eau de domination et de destruction pour les esclaves, elle est eau-de-mort. A l'opposé, elle est eau nécessaire à la fécondation de la terre.

Dans le premier cas, l'eau de mer joue le rôle d'un miroir. Dans l'autre cas, l'eau est également symbole de fertilité, de mort et de rénovation et dont le courant est celui de la vie et de la mort. En traversant la rivière, les personnages accèdent à un autre espace, l'espace qui conduit à la mer, nouvelle image de la totalité, des naissances, des transformations et des renaissances.

Le nord de la Martinique est réputé pour la qualité de ses eaux. Les nuages en effet déversent la pluie sur les montagnes d'où le cratère du volcan puise son essence. Distillée par le calcaire des laves, ombragée par des arbres toujours verts, elle se répand en cascades bienfaisantes sur toute la région. De Fort-de-France et de partout, on vient puiser des dames-jeannes le cristal liquide. Au mois d'avril, lorsqu'elle descend les crevasses et rebondit sur les rochers, elle ressemble à la fleur légendaire des épées trempées dans la pluie du ciel de Dieu. Le travail laborieux, les légumes frais et l'eau limpide, voici les trois symboles de ce temps où Jésus-Christ ouvrit son corps aux lapidations des impies pour racheter les errances de notre humanité. (F.V, 74).

C'est l'absence d'eau, donc de montagne qui conduit à l'exil dans L'eau-de-mort guildive. Le symbole de l'eau assume des significations liées au tropisme péleén, et par conséquent à la région du Nord de la Martinique. Il y a une partition de l'île, entre région sèche et région bénie. Celle-ci, tout en étant sous la menace du volcan, reste féconde et fraternelle. Sensualité (la pluie est une femme qui traîne sa longue robe) et sexualité (la pluie est tiède et elle rend féconde la terre, parce que féconde elle-même) sont donc deux composantes de ce tropisme de la montagne et de sa représentation la plus violente, celle qui dégage la parole élémentaire : le volcan.

Deux effets sont mis en place à travers la narration métaphorique des végétaux. Le premier sert à créer une analogie positive qui comporte un éloge au végétal et à sa résistance, car il est capable de résister dans ce milieu hostile. Le deuxième nous donne une analogie négative basées sur certaines images. C'est à travers l'inversion de l'image paradisiaque du jardin d'Eden, de la luxuriance habituelle des paysages tropicaux, que le lecteur rencontre le paysan, dans les premières pages de L'Eau-de-mort guildive. Ce sont des images de mort présentées sous l'aspect d'une vie difficile.

La construction poétique d'un univers imaginaire fonctionne avec une logique propre qu'accompagne une rhétorique de la démesure. Le symbolisme de l'eau est difficilement séparable des autres domaines cosmiques, de l'aérien et en particulier de tout ce qui est légèreté, métamorphose et transparence. L'eau joue chez Placoly un rôle assez considérable pour apparaître comme l'un des thèmes caractéristiques de son œuvre. De l'eau dormante à l'eau de mort chère à l'imagination d'Edgar Poe, elle peut être paradisiaque et infernal, idyllique et macabre, elle a sa face brillante et sa face nocturne. L'eau est constamment présente, chargée des valeurs du bonheur et de la beauté mais aussi du danger, de la fatalité. La fusion progressive des éléments antagonistes de l'eau et du feu (à travers le volcan) est un prélude à l'expérience dionysiaque de l'union des contraires. Cette valorisation ambivalente de l'eau, source de vie, de retour à l'eau-mère, à la « materna prima » mais aussi image de mort, nous conduit à trouver en regard de l'eau-mère, donneuse de vie, l'eau noire, source intarissable de symboles. Cette multitude d'images donne une autre ouverture sémantique.

Mais le symbolisme de l'eau est aussi riche que complexe. Dans Frères Volcans (à la page 19), le personnage remonte la Rivière-Blanche (force vitale fécondante) jusqu'à sa source. Mais, cet acte de remonter à la source de la rivière équivaut à chercher les origines, revenir sur soi. La source est en même temps le lieu du savoir, le lieu où il perçoit les premiers soubresauts de la révolte nègre. De même, elle lui indique le chemin à suivre, parce que nous pouvons dire que cette remontée vers l'origine de l'eau coïncide avec ses choix antiesclavagistes.

C'est l'isotopie de la montagne qui permet de reconstruire la topographie sociale du discours mais encore permet de comprendre la vocation actantielle de cet élément d'une poétique tellurique et cosmique. En réalité, l'île est un microcosme où tous les éléments, en particulier la lave et la boue sont mis en relation afin de produire une confrontation dynamique. Avec l'eau, l'air, le feu, la terre, les quatre éléments fondamentaux, les héros découvrent, dans cet ensemble cosmique, les principes constitutifs qui leur permettent de se forger une identité authentique, par l'union de ces forces. En opposition de l'eau

donneuse de vie figure l'eau porteuse de mort. Car en fait, la lave n'est que le feu né des profondeurs de la terre. La boue, un mélange de terre et d'eau, par l'action des pluies, de l'érosion des mornes et des alluvions drainés par les rivières nous renvoie à l'image du limon originel qui est lieu de fécondation ou lieu de l'enlèvement ou de stagnation (cf. la description du delta du Maroni dans la nouvelle « La Gran Man By man ». Les pluies sont liées à la terre, les personnages à la société. La pluie détrempe la terre et c'est la pourriture. Celle-ci suit un parcours qui va du particulier au collectif, du personnage à la société toute entière.

Chez Placolý comme chez son prédécesseur Césaire, la montagne est un schème fondamental qui régit l'imaginaire. Etant entendu que nos protagonistes doivent effectuer une descente intérieure qui constitue une étape décisive dans la construction du moi, anabase et catabase deviennent complémentaires dans la démarche poétique.

### 1.3 : L'ILE ET LA VILLE

Basé sur le commerce triangulaire, donc l'esclavage et le commerce de denrées tropicales, le développement de nos pays se construit autour des ports et des habitations. La littérature antillaise donne une réelle prépondérance à l'habitation et à la forêt, comme espaces représentatifs de la situation esclavagiste et des tentatives de reconquête de la liberté. Elle va développer une vision de l'histoire et de l'espace martiniquais qui repose sur l'opposition classique entre mornes du marronnage et plaines des habitations.

Presque tout l'imaginaire de Placolý se structure autour de la ville et ses abords. C'est lui, l'un des premiers écrivains martiniquais qui s'empare de la ville, au point d'en faire le centre même de son système narratif. En cela, Placolý s'inscrit dans un champ notionnel plus large, plus complexe. Dans son étymologie première, la « villa » est une « ferme, une exploitation agricole ». C'est par glissement étymologique et par contamination linguistique que la villa devient urbs. Dans l'œuvre placolienne, nous assistons à ce passage de l'homme de la campagne à la ville. Exprimer la ville, chez Placolý revient à

symboliser un monde : la ville des pays coloniaux, son mode de vie et ses rapports avec le reste du pays.

En clair, il fallait sortir le personnage des campagnes pour le mettre en ville. Il y avait eu l'âge d'or de la campagne ; celle-ci était devenue mythologique et l'inspiration s'est tarie.(...) la population urbaine des Antilles est hétéroclite, ce sont des personnages qui se côtoient donc, il vaut mieux les prendre personne par personne. Comme dirait Césaire, c'est une foule qui ne sait pas faire foule ; c'est la nouvelle qui permet d'appréhender cela<sup>1</sup>

La ville constitue une rupture dans l'espace et dans le temps. Son architecture et le genre de travail qu'on y accomplit la démarquent de la campagne et des habitations. La gestion des affaires communes, la rencontre permanente des hommes, les rassemblements sur des places ou dans des rues créent des obligations nouvelles qui ne sont pas les mêmes que celles du monde rural. Les villes décrites par Placolý ont la particularité d'être des villes concentrationnaires. Saint-Pierre et Fort-de-France sont des villes coloniales représentatives qui ont en commun un développement excessif au détriment du reste du pays. Comme Paris, elles concentrent la population, l'activité économique et culturelle. Elles sont, de ce fait, extrêmement stressantes et aliénantes.

Quand nous considérons le personnage de Marcel Gonstran, nous avons l'impression qu'il médite les paroles de Marx : « l'opposition entre la vie et la campagne commence avec le passage de la barbarie à la civilisation »<sup>2</sup>. Car, c'est bien de cela qu'il s'agit. Pour Marcel, le monde rural représente la peine et l'insatisfaction, alors que la capitale martiniquaise et la ville de Paris représentent la manifestation la plus réussie de la civilisation. Les difficultés de

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, Interview *France-Antilles*, Quotidien d'informations des Antilles, Fort-de-France, 19 Octobre 1998.

<sup>2</sup> K. Marx, cité par F. Braudel, *Civilisation matérielle et capitalisme*, Paris, Editions Armand Colin, p 369.

la vie à la campagne nous agressent dès les premières pages *L'eau-de-mort quildive* ou dans la nouvelle « Les Pauvres gens ».

Placol y n'a pas choisi la commune de Grand- Rivière, innocemment. Située à l'extrême nord de la Martinique, elle est considérée comme « le bout du monde ». Aujourd'hui encore, malgré la multiplication des moyens de déplacement, elle reste une commune lointaine, plus proche de l'île voisine anglophone de la Dominique (35 km par mer) que de Fort-de-France ( plus de 70 km en voiture). Elle est le symbole même du pays profond, de la ruralité.

Dans un premier temps, la ville est considérée comme un lieu d'espoir, ce qui justifie cette attirance des personnages vers ses lumières. Dans un deuxième temps, elle est conçue comme un lieu maudit . Cette vision contradictoire met en relief le discours double vis-à-vis de l'espace. Cet espace répulsif-attractif devient le lieu de l'échec, de la perte et de l'anéantissement.

Quelle est la vie de Marcel ? Il est victime de l'agressivité de la nature qui le suit depuis son plus jeune âge (9), une succession de cataclysmes : cyclones et éruptions volcaniques. La mort de son oncle, au beau milieu d'une fête familiale (105) bouleverse sa vie, « son bonheur parfait et son appétit de vivre ». Viennent alors l'ennui et la croyance que la ville peut améliorer les conditions de vie, peut changer la destinée humaine. Comme Marcel, Ignigni l'Indien voit la ville comme l'occasion de retrouver sa liberté perdue, le lieu d'une possible rédemption, susceptible d'effacer les échecs de sa vie. En modifiant son lieu de résidence, le personnage tente de rendre harmonieux les rapports qui gèrent sa vie. Ils essaient de changer les difficultés en espoirs, il envisage la possibilité de donner de l'espérance à sa condition. Tels des papillons à la tombée de la nuit, les personnages de Placol y sont attirés par les lumières de la ville qui n'est que brillance, comme ces « phalènes qui viennent perdre leur vie à la lumière » . C'est précisément cette luminescence qui oppose leur nouveau lieu de résidence à la campagne qu'ils viennent de quitter. La ville est l'image symbolique d'une luminosité différente de celle du soleil.

La lumière crue des lampadaires, les nuits vertigineuses, y avaient chassé l'éclat tranquille des lampes à pétrole. Le soleil et la lune y avaient élu domicile comme s'ils avaient gardé la civilisation millénaire, ses temples, ses instruments et ses visages de cuivre clair et de bronze. ( G, 20 )

La ville est le lieu qui doit permettre l'épanouissement des vies. Le départ de la mère, pour la ville, dans la nouvelle « Les Pauvres gens » est l'illustration de cet état d'esprit, puisqu'elle accompagne un « monsieur » dont elle est amoureuse.

L'évocation du voyage correspond à une mise en mouvement du paysage décrit à travers un regard mobile. L'espace urbain peut être étouffant et morose et dans le cas de *L'eau-de-mort quildive*, une zone intermédiaire constitue le prolongement lugubre de la ville. Nous abordons un monde malsain et étriqué.

L'un des traits caractéristiques de la ville est l'agressivité qu'elle dégage. Dès son arrivée Ignigni l'Indien doit subir le comportement brutal des policiers et l'agression permanente des décibels sur ses oreilles, en totale opposition avec ses habitudes campagnardes.

Le vent qui planait sur les marais, ici, bondait sans fin, sans miséricorde, terrible et clair comme l'acier. Il apportait, sur un fond d'usine à sucre et de champ d'aviation, le vrombissement des moteurs de voiture, le crissement des pneus, multiple galop de l'invocation, prière aux dieux forts. Incessamment, une sirène beuglait. Et quand elle s'approchait, et quand elle s'arrêtait dans un couinement d'astres, on ne voyait plus autre chose que le museau des fusils, on ne sentait plus autre chose que la bourrade inamicale ponctuée d'ordres gras. ( G, 31 )

Inadapté à la ville, Ignigni est condamné à la marginalité. D'abord à la marginalité sociale puisqu'il est pauvre et mal logé. Ensuite à cause de son

travail, ou plutôt de son absence de travail. Les rues sont les agents de l'exclusion sociale. En ne se comportant pas comme les autres citoyens, en rejoignant la population interlope, Ignigni manifeste une sorte de marginalité urbaine. Il y a décalage entre la culture de la ville et la sensibilité d'Ignigni, entre le milieu rural d'origine de Marcel et le milieu urbain qui l'entoure, entre la nature dans laquelle il est élevé et la ville dans laquelle il est condamné à vivre. La persistance d'un lieu qui cultive les valeurs du village et les habitudes de la « tribu » fait de la ville un lieu probable d'épanouissement pour le héros. Au contraire, une rupture brutale provoque son mal-être ou sa chute. C'est toujours la dialectique entre ville et village qui importe.

La ville est représentée comme un espace de l'aliénation moderne, comme un agent de la décadence humaine. Comme le disent Chevalier et Gheerbrant, la ville est « le symbole de l'anti-ville, c'est-à-dire la mère corrompue et corruptrice, qui, au lieu d'apporter vie et bénédiction, attire la mort et les malédictions ». Elle est à l'image de Babylone ou la Rome antique. Elle devient le symbole du chaos, des malédictions et du désespoir. Les villes sont, par essence, chargées de mythe et d'histoire.

La ville est un espace de violence et de répression, espace contrôlé et dominé par les forces de pouvoir. Nous en avons l'illustration dans *Frères Volcans* et *L'eau-de-mort quildive*. D'ailleurs, quand vient la nuit, une poésie de la ville met en valeur l'anti-ville où se réveillent les forces du crime, en sommeil pendant le jour, mais qui trouvent leur plénitude, dans l'obscurité. Il faut, toujours, avoir à l'esprit que la ville est un reflet de la société, un espace en relation étroite avec l'idéologie dominante qui le structure et l'organise pour ses besoins propres. La description de la ville renvoie au caractère social du récit

La ville ne peut générer que l'aliénation et la solitude, thèmes qui constituent un leitmotiv dans l'œuvre. La ville devient un monstre mythique, une jungle nouvelle ; le lieu de plaisirs ou d'intrigues. La ville est-elle le lieu de l'industrialisation, de la mécanisation des tâches et de la perte d'autonomie de l'individu ou représente-t-elle la complexité des liens qui lient le héros à son lieu d'exil ? Parallèlement une révolution thématique s'accomplit : la nature, la

campagne, le monde rural laissent place à la représentation de la ville tentaculaire, melting *pot* et nouvelle « jungle » humaine. Contrairement aux difficultés qu'il connaît lors de son séjour sur le continent, Marcel retrouve son calme dans sa case, où il échappe à la violence économique, physique ou psychologique. Sa case et son jardin qui nous rappellent étrangement le lieu de prédilection de l'héroïne de *Pluie et vent sur Télumée Miracle*.

Le thème de la ville parcourt toute l'œuvre. Le thème de la ville révèle des êtres en rupture, en faillite existentielle. Car de Saint-Pierre à Fort-de-France, les mêmes structures fondamentales conduisent aux mêmes résultats. Des temps de l'esclavage aux temps modernes, les hommes subissent les mêmes attaques et la même déperdition de leur être.

Le poète voyageait dans sa ville et dans son pays ; il m'avait fait penser à l'étranger qui, parce qu'il a égaré ses papiers et qu'il n'a pas encore d'adresse à fournir à titre de résidence, va, vient et observe. J'ai bien tenté d'observer en poète ma ville, je n'ai pas réussi. (J.T, 137).

Ce point de vue de l'auteur conduit à une défiance très forte vis à vis de la ville, et c'est en lui-même que l'homme doit trouver les raisons et la force de construire sa vie, de mettre en œuvre une pratique quotidienne différente.

Si nous ne voulons pas que le ciment des villes d'aujourd'hui nous ferme la bouche, nous devons d'abord chercher en nous-mêmes plongeant aux vaisseaux taris de notre sang, de quoi irriguer un geste différent et j'irais même jusqu'à dire un geste différent. (J.T, 125).

Dans le cas de Paris, la ville s'inscrit dans un processus de symbolisation métaphorique et métonymique : elle est froide et pluvieuse. A la saison unique de l'île caraïbe s'oppose une succession de saisons et particulièrement, la plus difficile, l'hiver avec la neige qui marque sa différence fondamentale par la couleur blanche. Paris dévoile une réalité, elle est un

détonateur, c'est en ce sens qu'elle devient un lieu de passage. Marcel évoque Paris, en tant que lieu de l'épreuve d'identité.

Mais nous ne saurions ignorer l'importance de la ville pour Placolý. Quelques lignes du narrateur de «Le voyage secret d'Auguste-Jean Chrysostome», à propos du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire, sont là pour nous le rappeler. En historien de l'espace, historien de l'histoire dans l'espace, c'est dans les villes que Placolý conçoit l'ancrage fondamental d'une histoire, de notre Histoire moderne.

En relisant les phrases qu'il écrivait, je me suis rendu compte qu'il avait compris qu'une ville restera toujours notre aeterna mater. Observons que c'est par une méditation sur la ville qu'il entreprend son parcours poétique<sup>1</sup>.

## 2. DE L'ERRANCE A L'EXIL

*L'histoire progresse par réconciliations successives : entre l'homme et le pays, des hommes entre eux, de l'homme avec lui-même.*

*Jacques André<sup>2</sup>.*

Sous le vocable du voyage se trame tout un jeu de significations. En raison de sa richesse étymologique, ce mot recouvre un champ notionnel et culturel très large. La structure du mot lui donne une connotation qui l'oppose à la vie «normale», à la «normalité». Du latin *viaticum* employé dans l'acception de «cheminement» le mot évolue à la signification d'argent prévu pour l'accomplissement du voyage, tout comme la *via*, la voie empruntée par ce déplacement. Arrivé en Gaule, sa signification se déplace de la notion de

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, «Le voyage secret d'Auguste-Jean Chrysostome» in *Une journée torride*, Paris, Editions La Brèche, p 137.

<sup>2</sup> Jacques André, *Caribales*, Paris, Editions Caribéennes, 1981, p 135.

«provisions» à celle de «chemin à parcourir». Au Moyen Age, il s'étend de la réalité religieuse du pèlerinage à celle, beaucoup plus, guerrière de l'expédition militaire. Ce n'est qu'à partir du XV<sup>ème</sup> siècle que le mot voyage se charge des diverses acceptions actuelles, de l'errance (Erre en ancien français, du latin *iterare*, «voyager», d'où l'emploi courant de *errer* (de *errare*) qui signifie aller à l'aventure), du déplacement et des conquêtes, sans oublier toutes les expressions métaphoriques qui y associent la mort et la vie.

Quelle que soit l'acception du terme, il se caractérise par un éloignement de son pays d'origine, ce qui entraîne les conséquences les plus diverses : il peut apporter joie ou dépression, enrichissement ou misère selon les circonstances. Mais, quelles que soient ces conséquences, un élément reste constant, c'est celui de l'adaptation ou non à un mode de vie différent. Le thème du voyage emprunte à travers l'écriture trois modalités différentes : le voyage peut devenir l'objet principal du texte, il peut représenter le contexte structurel dont la dynamique repose sur l'errance du héros, la narration peut être prétexte à une interprétation philosophique ou politique.

Un voyage, c'est un déplacement dans l'espace, mais aussi une durée isolée du temps. Le rêve du voyage inspire la thématique de la mer et de l'aventure individuelle, mais aussi la poétique des lieux. Le rêve du voyage s'accompagne de la thématique de l'errance.

Le lieu où va se retrouver Marcel est particulier, puisqu'il se retrouve sur un bateau. L'embarcation prend la forme du navire et de ses métonymies (proue, pont, amarres). C'est un lieu à la fois fermé, étroit, et en même temps largement ouvert parce que naviguant sur la mer. Un lieu qui constitue à lui seul un véritable espace. Un lieu chargé de connotations pour qui connaît l'aversion des antillais pour la mer, et la prégnance de la question des bateaux négriers dans l'Histoire des Antilles. L'espace-temps du voyage et du navire s'impose, fermé et ouvert à la fois. Le temps du voyage associé à l'espace du navire est un chronotope qui ne caractérise seulement le roman, mais aussi une période historique. La thématique du voyage se place dans une perspective dynamique, à travers le déplacement des personnages principaux. Ceux-ci abandonnent leur espace habituel et font la découverte de mondes nouveaux. Il s'agit pour

Marcel, d'un voyage initiatique qui se déroule sur trois étapes : la découverte de la ville, la découverte d'une autre île de l'archipel (la Guadeloupe) et la découverte d'une grande ville tentaculaire (Paris). La première étape marque la fin du temps de l'innocence campagnarde. La deuxième étape correspond à la première traversée de l'eau. La démarche cognitive est bien entamée. Mais une fois ce seuil franchi, Marcel s'engage sur le chemin de la connaissance extérieure, il entreprend une descente dans sa propre conscience qui entraîne une nouvelle relation avec le monde.

Dans le cas de *L'Eau-de-mort quildive*, Ignigni va se retrouver, accompagné d'un mulet, à traverser des quartiers de Fort-de-France. Ses déplacements sont inscrits, dans les textes, par le défilé de noms géographiques, facilement vérifiables. Les noms sont des signes qui désignent un lieu (le référent est présent) mais qui n'ont pas de «signifié», parce que n'ayant qu'une présence lointaine. Ces noms géographiques cumulent donc deux types de pouvoir presque contradictoires. Puisqu'ils se réfèrent à une géographie réelle, ils constituent un ancrage référentiel, contribuent à une illusion de réalité. En même temps par leur magie sonore et leur réapparition litannique (surtout dans les premières pages de *L'Eau-de-mort quildive*), ils ouvrent sur le rêve.

Dans le cas de Marcel Gonstran et celui d'Ignigni l'Indien, deux espaces-temps se trouvent en concurrence : celui que le héros trouvait insupportable et a rejeté et qui appartient à un temps révolu mais qui reste douloureusement réel et celui qu'il essaie de conquérir. Cette appréhension intense de l'instant se manifeste par une perception intense de l'espace et de ses particularités. Le récit s'organise en fonction de l'espace et des lieux, mais il est à noter que c'est l'espace qui prédomine sur le temps. On voit la complexité de ces espaces-temps, dynamisés par le mouvement du bateau, qui trace son sillage à la fois dans la mer et dans le temps ou par le rythme nonchalant d'un mulet. Dès lors, l'espace-temps du voyage n'est pas celui d'un contact ou d'une connaissance, mais seulement celui d'un passage : de la Martinique à la France, du Sud de la Martinique à Fort-de-France.

Le thème du voyage est présent, il sollicite l'imagination du lecteur. Tout au long de cet itinéraire, de cette errance, l'auteur nous présente des personnages qui incarnent des idées ou symbolisent la précarité de la condition humaine. Nous percevons, tout au long des textes, les inquiétudes de l'Homme. Le voyage va incarner la quête perpétuelle des sujets coloniaux et postcoloniaux qui se retrouvent dans une situation qui combine l'interrogation sur la définition du sujet, de l'ethnie et de l'origine<sup>1</sup>. Les sujets sont entraînés dans la difficile recherche d'une identité qui s'affirme dans un contexte multiculturel.

## 2.1 : L'ERRANCE

*Les textes qui viennent des îles et qui y reviennent ne sont pas pris de l'Exil mais par une série d'exils ; ils souffrent d'un départ et d'un retour impossible, ils se marquent d'un mouvement éternel de détours<sup>2</sup>.*

*Mireille Rosello*

L'Histoire des îles est une histoire de l'errance. Depuis l'histoire précolombienne, les historiens reconnaissent que les populations se sont déplacés entre les différents îles et même certaines parties du continent, pour diverses raisons : religieuses ou militaires, conquêtes et défaites. Puis viennent les errances des Européens qui conduisent à la conquête brutale des îles de la Caraïbe, au génocide sauvage des peuples indigènes et à l'établissement de la traite des Noirs.

L'errance se poursuit quand les peuples transportés de force, quelques individus, en particulier les intellectuels tentent un retour vers le pays qu'ils considèrent comme «le pays d'origine», l'Afrique. Mais dans cette opposition entre pays réel et pays rêvé, trop de temps a passé et ils ne sont plus africains,

---

<sup>1</sup> En cela le discours de la Négritude est révélateur.

<sup>2</sup> Mireille Rosello, *Littérature créole et identité créole aux Antilles*, Paris, Editions Kharthala, p 177

le retour devient problématique en créant les errances physiques et spirituelles d'individus qui vivent en partie ailleurs et qui ne vivent jamais pleinement le présent. La difficulté de confronter le pays rêvé et le pays réel est une des origines de l'errance. L'errance décrite dans la nouvelle «Le rêve bleu» suit la route de la Traite des Noirs, dans le sens inverse de l'Histoire, la jeune fille entreprend d'explorer l'héritage, «son héritage» africain.

L'errance va de pair avec le vécu de l'exil. Double exil : exil dans l'histoire et exil dans l'identité, l'errance se conçoit comme volonté de combler ces vides. Si le thème de l'exil est devenu une constante de la littérature antillaise, c'est parce qu'elle correspond à une situation concrète de nos pays. Nous pouvons souligner l'impact du phénomène migratoire dans notre littérature avec exergue la valse des départs et de retours qui caractérisent les personnages. C'est comme s'ils étaient condamnés à une errance perpétuelle, incapables de trouver un point d'ancrage. De Césaire à Placolý en passant par Condé ou Schwartz-Bart, la même problématique est posée.

Dans le même temps, l'exil n'est pas seulement lié au déplacement physique dans l'espace, volontairement ou non, du pays d'origine vers une terre étrangère. Il se traduit aussi dans l'isolement que vivent les hommes dans leur propre pays. L'exil se nourrit d'une réflexion sur la brisure d'identité, qui peut conduire à l'errance physique et mentale d'êtres déracinés. Les protagonistes sont des errants<sup>1</sup>. Leur errance dans l'espace et dans l'histoire constitue souvent la base du roman ; elle symbolise la recherche identitaire. L'errance peut se définir comme une conscience aiguë de l'instabilité existentielle dans laquelle on se trouve.

On explique communément l'importance de l'émigration des Antillais vers la France par le manque d'emplois sur place ; explication qui, pour être pertinente, demeure partielle ; terre de bivouac, terre de passage (Passage des fonds, passage des touristes, passage des Martiniquais

<sup>1</sup> Il ne faut pas oublier que les Antilles sont la combinaison d'une illusion et d'un exode (cette illusion de trouver le continent asiatique par la route de l'Ouest et la colonisation qui a suivi la « découverte »), de l'imagination débordante de Colomb et de la déterritorialisation radicale consécutive à la Traite des Noirs.

eux-mêmes)<sup>1</sup>, ces migrations ininterrompues entre la Martinique, la Guadeloupe et la France sont autant de façons de dire la perte du territoire. A la différence du Noir-Américain, l'Antillais est à la fois français sans l'être et antillais sous tutelle. Homme de nulle part, sinon perdu dans l'espace du voyage<sup>2</sup>.

Cet exil dans l'histoire conduit l'Antillais à se rapprocher du « cri » originel d'Afrique. C'est cette démarche que l'on retrouve dans la démarche de la Négritude avec Césaire. Dans le vécu des Antilles, s'il y a une relation très négative avec l'Afrique, certains intellectuels envisagent le retour vers l'Afrique comme remontée vers la mémoire. Cet exil pour retrouver une identité est conséquence de la situation politique des Antilles, département d'outre-mer dans un environnement américain, qui fait de la France métropolitaine et de l'Europe le but de toute émigration. Vécu comme un déracinement, l'exil nourrit l'errance, car l'Antillais découvre la solitude à travers l'expérience traumatisante de la grande ville. Très souvent, c'est dans les grandes métropoles que chaque individu se révèle être une île. Seul, privé de repères élémentaires, l'immigré devient une île à la dérive. Les métaphores de naufrage, de dérive et de drive, comme l'explique Placolý lui-même, ramènent inmanquablement à l'errance.

Comme de nombreux écrivains, Placolý fait voyager ses personnages, dans le temps et dans l'espace. Placolý développe le principe même d'un trajet initiatique qui se définit à travers un imaginaire du déplacement. Chez Glissant, le voyage est une descente initiatique le long du fleuve La Lézarde, qui va de la montagne à l'embouchure et jusqu'à la mer. Gilbert Durand, le grand spécialiste de l'imaginaire, parle dans ses travaux d'un « bassin sémantique » qui permet de cerner l'évolution de la vie des individus et de la société dans sa croissance et de son organisation. Dans *L'eau-de-mort guildive*, une nouvelle forme d'errance nous est présentée, l'errance urbaine, qui témoigne de la naissance des métropoles. Ce n'est plus la quête d'un ailleurs, mais la recherche de soi-même. L'errance est d'ordinaire associée à l'idée d'égarement, à la perte de

---

<sup>1</sup> il faut y ajouter les notions de voyage triangulaire, mais surtout celle de « middle passage » des anglophones.

<sup>2</sup> Jacques André, *Caribales*, Paris, Editions Caribéennes 1981, p 9.

soi-même. Le mouvement général n'est pas celui d'un retour à la terre, espace originaire et source des valeurs ancestrales, mais celle d'un exode. Le voyage est retenu en tant que mouvement et comme symbole de l'évolution, en particulier psychologique. Si le transgresseur est attiré par l'ailleurs, il doit s'attendre à un bouleversement des racines culturelles, la culpabilité du transfuge, le mal de vivre de l'exilé volontaire. La symbolique du voyage est ambiguïté : rupture, elle est une découverte qui est d'abord une ouverture sur l'inconnu et le bonheur hypothétique. Celui qui prend le chemin du départ accepte le renoncement – dans le meilleur des cas, pour un court laps de temps - avec ses racines et sa famille, la rupture avec l'affection de ses proches et de briser des liens renforcés par les habitudes partagées.

Dans *L'Eau-de-mort Guildive*, la symbolique attire l'attention sur l'importance de l'enracinement. C'est le déboisement (donc l'absence d'arbre et de racines), il est vrai accompagné du soleil, qui conduit à la misère. L'arbre réunit en une totalité harmonieuse les quatre éléments : le soleil, le vent, la pluie et la terre. L'arbre est le modèle de Marcel, lorsque nous faisons sa connaissance au début du roman, il est une souche déracinée, à la dérive. Il a pensé un temps s'enraciner à Paris, a vécu avec Eléonora, mais sa semence s'est montrée viciée et la fécondité s'est mal inscrite dans le corps de la prostituée. Ce n'est qu'à son retour au pays natal qu'il s'enracinera à nouveau et pourra prendre possession du pays.

Dans le même ordre d'idées, le morne est le symbole de l'enracinement, car il rejoint l'idée de la montagne, de la possibilité de se donner une assise géographique et psychologique, hors de l'habitation. Mais, dans son ambivalence, le morne est un obstacle aux transformations sociales, car il isole les hommes des autres hommes, il réduit les échanges entre eux.

Le processus de «modernisation» (de la campagne à la ville), la démarche d'une conscience à la recherche d'elle-même sont toujours présents dans l'œuvre. Le parcours initiatique se donne tout d'abord comme errance douloureuse.

Dans notre vocabulaire, dérive et *drive* ont le même sens. On applique ces termes aux personnes déboussolées qui rôdent, comme moi je rôde autour de mon pays. Si je pouvais allumer ce jour une lampe-bobèche, un cierge, ne serait-ce que la pauvre flamme enfumée d'un serbi, peut-être saurais-je retrouver le chemin de la conscience des hommes. (J.T, 142).

Le thème est d'actualité et développe son efficacité. Il est d'actualité pour un peuple qui exprime, fasciné, sa vision personnelle des lointains horizons, de l'ailleurs. L'horizon peut être assez proche, (la ville pour Ignigni l'Indien ou pour la mère de la nouvelle «Les Pauvres Gens»), ou lointain (le continent européen pour Marcel). Efficace, il l'est par la clôture des lieux (c'est à travers la clôture du navire que Marcel quitte la clôture de l'île) propres à favoriser les rencontres, les cohabitations de personnages différents. Efficace, il l'est quand il révèle la difficulté de communiquer (c'est le cas de Marcel et Léonora).

« D'où le rôle fondamental (...) de la mémoire, du rappel des faits, des détails qui prennent une dimension symbolique, donc utile, stimulante pour la réflexion, la méditation. Le rappel du passé est toujours ouverture sur la pensée en mouvement, en action, appel à la solidarité intellectuelle et morale, au-delà des siècles ou des espaces, avec la cause de la liberté et de la dignité de l'homme ».<sup>1</sup>

Le voyage se présente quelquefois, comme une exploration de l'espace intérieur. Elle se réalise sous la forme de l'errance, du vagabondage. Le cheminement traverse tous les textes. Raconter et se souvenir, s'apparentent au voyage. En cela, il y a rapprochement avec la littérature caribéenne qui est l'histoire des transhumances et d'interrogations.

Partir en voyage, c'est souvent quêter un lieu où il soit loisible de vivre « avec un corps et une âme ». Voyager, c'est aussi charrier avec soi sa

---

<sup>1</sup> Daniel-Henri Pageaux, *Césaire orateur, un aspect de la parole césairienne*, in *Aimé Césaire du Singulier à l'Universel*, Allemagne, Gunter Narr Verlag Tübingen, p 182

solitude. Dans *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, le voyage procède de la quête et du demi-échec. Tout d'abord parce que le symbolisme même du voyage est ambigu : s'il est rupture, il est aussi une découverte. Cette dernière est une ouverture sur l'inconnu et le bonheur hypothétique. Nous retrouvons ce thème dans la nouvelle « Les Pauvres gens ». Celui qui part doit accepter de briser un certain nombre de liens et de rendre pour un temps (pour toujours, qui sait ?) avec ses racines, sa famille et l'affection des siens. Les destinations doivent être parées d'attraits vifs, être des symboles culturels essentiels : Paris pour Marcel, « les lumières de la ville » pour la fille de Papa Duvert.

Le voyage romanesque, souvent rédigé à la première personne, s'accompagne toujours d'une réflexion nostalgique et douloureuse sur le pays natal. Car, une fois l'appel de l'ailleurs entendu et concrétisé, par un paradoxe, la terre délaissée et honnie devient le paradis perdu.

Le voyage est généralement un cercle qui se referme par un retour au point de départ. Il s'effectue dans l'espoir de participer aux progrès du monde moderne, d'effacer la stagnation de la société. Le voyage se présente sous le double signe du désir et du défi. L'espace en mouvement est la révélation d'un idéal et l'attirance vers l'ailleurs. Le déplacement dans l'espace est une métaphore psychologique d'un personnage qui se cherche.

J'aurais pu, comme bien d'autres, laisser la colonie.  
Pourquoi n'ai-je pas « enjambé la mer » selon l'expression  
consacrée ? (F V, 41).

Le voyage en mer révèle un espace infini de l'océan qui favorise une expérience de l'être. Quelques lignes retracent le moment du départ, avec les points de suspension qui marquent la vraie rupture spatiale et spirituelle. Quand Marcel décide de partir pour un si long voyage, il s'agit de rompre solennellement et définitivement. Il accède au sentiment de l'éphémère et de l'ambivalence. L'appareillage du Colombie « rafirot sauvé de la casse par la pingerie des secrétaires d'Etat aux Colonies » (M.G, 74) rend irrémédiable l'écartèlement entre les deux côtés du monde et fait éclater les contradictions.

Marcel ne disait rien. Mais quelque chose en lui se déprenait dans l'affolement. Un appel d'air. Il s'est fourré dans un repli de la nuit. (M.G, 73).

Marcel souffre de déchirements, tandis que le pays disparaît à l'horizon. De part et d'autre de ce centre où s'enracine son univers se disent l'arrachement au pays, l'errance.

A partir de ce moment, je fus habité par la tristesse. J'ai conçu l'étendue de la mer. Les vagues se hâtaient vers le pays que nous quitions, chacune d'elles portant en son sein comme une menace. (M.G, 79)

Le thème du voyage est présent, il sollicite l'imagination du lecteur. Tout au long de cet itinéraire, de cette errance, on perçoit les inquiétudes de l'Homme. L'écriture peut-elle permettre de mieux habiter une île et une histoire ? De se découvrir ? De se révéler à soi ? L'inventaire de l'espace, la réhabilitation de l'espace mais aussi celle de l'histoire des lieux et des hommes permettent un point d'ancrage au cœur de l'errance.

A ces questions répondent les bruits obsessionnels de l'exil. Les peuples de la Martinique et de la Guadeloupe peuvent-ils guérir de leur errance ? Car cette errance traduit bien une angoisse qui ne permet pas toujours d'idéaliser le pays natal. Car l'errance n'est pas seulement géographique, elle se traduit par la difficulté quotidienne d'être dans le pays, dans la langue<sup>1</sup> et dans le corps. L'errance est aussi présente dans notre conduite politique ambiguë, dans notre choix permanent d'une attitude du « détour ». dans notre éternel comportement de Compère Lapin, si décrié par Edouard de Lépine, historien martiniquais.

Le voyage de Marcel est une rupture solennelle. Marcel abandonne son pays, sans réel espoir de retour. Sa réflexion concernant Excellentia semble le confirmer, à la page 73. Il y a d'abord l'éloignement géographique (des Antilles à l'Europe), distance temporelle et spatiale : le retour est passé sous silence. Le

---

<sup>1</sup> Devons-nous rappeler que la situation linguistique, beaucoup plus proche de la diglossie que du bilinguisme, nous place dans un perpétuel décalage où l'individu doit quotidiennement se situer dans un rapport entre les langues et les cultures créoles et françaises ?

roman n'accorde donc à cette période qu'une très petite importance, suggérant que cette histoire ne mérite guère d'être raconté.

T'oublier comment le pourrais-je ? - Jeunes filles en qui le printemps a son cours, il me suffira de penser à vous...

Le voyage et l'errance qu'il entraîne confirment le mutisme confirmé du père ; c'est aussi l'enfance, la mère, Excellentia oubliées.

Lorsque Marcel quitta le pays, son père ne lui dit rien de particulier...Sa mère pleurait, et pleurait sans éclat. [Son père] reste immobile, le regard ailleurs, comme s'il percevait au loin quelque chose dont il ne pouvait encore préciser la nature et, statue violette aux derniers rayons du soleil chatoyant, il prenait figure de destin (G, 69).

Ce qui anime Marcel au moment de sa mort, c'est toujours la révélation brutale, d'une vérité retrouvée. Aussi ce temps paraît-il comme un temps de l'espoir. Il n'est plus orienté, comme au premier du premier voyage, vers un avenir désirable. Il se veut un témoignage animé d'une douloureuse nostalgie.

C'est ici que tout passe, et que l'on voit, comme on voit les dents de celui qui ricane, les précipices avancés de l'oubli. « Tel nègre qui meurt en France a besoin d'un peu de soleil. (M.G, 172).

Dans le récit problématique du voyage et de l'errance, le héros rend compte de l'altérité extrême et inquiétante de l'espace qui se trouve devant lui. Il tente de contrôler cet espace en essayant de contrôler le vide qui s'installe entre lui et son pays, de retrouver un espace d'accueil. L'errance reflète les errements des personnages, l'instabilité du monde, l'incertitude des repères et la difficulté de se retrouver pleinement dans la quiétude nécessaire d'une vie réussie. Navire inscrit dans l'errance, boussole qui tente de retrouver la direction et le sens de la vraie vie, Marcel est ballotté par la recherche de soi.

C'est dans un double mouvement d'un ancrage et de la recherche d'un lien avec les autres îles et le continent américain que l'errance s'estompe. C'est dans une volonté de s'installer dans une autre relation avec la mer et le voyage que nos pays pourront s'inscrire dans le monde pluriel des Caraïbes et des Amériques.

## 2.2 : LA VOLONTE DE FUIR

Aller en ville est synonyme de fuite en avant, de fuite vers la Terre Promise. Mais la désillusion vient très vite. Nullement préparés à une telle aventure, à un mode de vie si différent de celui de leur campagne d'origine, c'est l'échec à coup sûr, pour nos héros. Le thème du voyage révèle l'impatience du départ pour un voyage qui n'est que le contraste de la situation vécue.

La population noire, qui ne devrait rien attendre des courriers de la France, fête elle aussi à sa manière l'arrivée du *packette*... Pour eux, le navire symbolise la pure idée du voyage, il est l'image d'un autre monde. De quel monde en réalité ? ... Comment les nègres voient-ils la France ? Je ne crois pas me tromper en disant qu'elle représente à leurs yeux *l'envers* de tout ce que la colonie leur réserve. (F.V, 23).

Très souvent, la volonté de voyager va de pair avec la volonté de fuir. Marcel veut fuir ce pays qui ne lui a réservé que des déboires : cataclysmes naturels, mort de l'oncle. De plus il s'agit de fuir cette île qui le confine dans un espace restreint, qui s'arrête aux portes de la plage. Il faut aussi fuir cette mère envahissante comme l'île et ce père muet avec qui la discussion n'est pas à l'ordre du jour.

Lorsque Marcel quitta le pays, son père ne lui dit rien de particulier... Sa mère pleurait et pleurait sans éclat. [Son père] resta immobile, le regard ailleurs, comme s'il percevait au loin quelque chose dont il ne pouvait préciser

la nature, et, statue violette aux derniers rayons su soleil chatoyant, il prenait figure du destin (M.G, 69).

Dans les trois romans, l'incipit ancre le récit dans l'espace. Loin de nous introduire dans un paysage où la nature est luxuriante, grandiose ou accueillante, exotique ou édénique, nous apercevons un décor insulaire difficile à vivre. L'île qui subit les cataclysmes naturels et une sécheresse dévastatrice. L'île fonctionne comme un étau qui emprisonne les hommes. Le pays devient le reflet d'une vision du monde, la raison d'un malaise identitaire. Cet univers insulaire étouffant nous explique cette volonté de fuir l'île et de tenter une aventure vers l'ailleurs. L'ailleurs est toujours présent chez Placolý, dans sa langue, sa thématique comme dans sa géographie.

Lorsqu'un navire chargé de vivres et de passagers prend la brise de terre qui coule fraîchement de la Montagne, toute la colonie part avec lui. Des cordages sacrés lient le dieu de la mer au cœur des hommes. Cette ferveur, qui grossit à mesure que les voiles adonnent au vent, et que le vaisseau s'éloigne avec la houle du large, rappelle que pèsent sur notre monde les menaces d'abandon et de solitude. (F.V, 43).

Devant l'ampleur des catastrophes (il échappe à la noyade à cinq ans, il subit une éruption volcanique, il assiste à la noyade de son oncle, le membre de sa famille duquel il est le plus proche), devant une violation systématique de son être, nous pouvons comprendre la profondeur du mal-être de Marcel et son désir de fuir cette île peu engageante.

Marcel n'a pas de modèle identitaire dans le cercle familial, il cherche une figure de référence, celle qu'il perd avec la mort de son oncle. Qui sait si l'étranger, aperçu par Marcel, chez Dame Marthe ne l'a pas marqué de manière indélébile et n'est pas devenu son idole ? Peut-être est-ce une explication de son désir de partir, de voir la France ?

Pourtant, la possibilité de découvertes nouvelles tire mon imagination ainsi que la meute bridée jappe après la trace invisible du sanglier. (F.V, 66)

La volonté de partir de Marcel relève de la « phantasma », analysé par St Augustin comme la faculté de voir ce qu'on n'a jamais vu, mais que l'on connaît tout de même, de manière médiatisée, fantasmée à travers la tradition livresque, les on-dit, le légendaire de l'ailleurs.

Qu'est-ce que j'aurais dû dire ? Qu'il est nécessaire de rendre un hommage de tous les instants aux cartographes qui, dans le secret de la science, ont inventé le monde sans le voir ? (F.V, 66).

Il est vrai que cette volonté de fuir n'est pas toujours suivie d'effet, car il faut s'armer de courage pour affronter cet ailleurs, car il faut sauter le pas, il se faut se décider à « enjamber » la mer comme le béké de *Frères Volcans* ou le narrateur de la nouvelle «Le voyage secret d'Auguste Jean-Chrysostome».

Sachant qu'il existe des villes plus grandes que mon pays, de temps à autre me prenait la velléité de m'en aller ailleurs. Mais à chacune de mes entreprises imaginaires, quelque force me barrait, pour me ramener prisonnier de cette ville. (J.T, 137).

En fait, l'une des possibilités de fuir le monde oppressant que vivent nos héros nous est donnée par le béké de *Frères Volcans*, il nous propose de nous laisser pénétrer par l'imagination, le rêve à travers la lecture. Celle-ci nous conduit sur le chemin du monde et à l'Autre.

Je crois avoir parlé de mon *amour* pour les livres. Ils constituent la jeunesse du monde, et ils entretiennent en nous la soif inépuisable de posséder le monde... J'avais l'impression d'inventer un ordre différent, d'organiser le monde à ma mesure, modeste certes, mais tellement sûre de soi, insouciante des autres, aussi éloignée des

contingences que la terre l'est du ciel, le nord du sud.  
(F.V, 82-83).

### 2.3: L'EXIL

*L'exil n'est point d'hier !  
L'exil n'est point d'hier !  
O vestige, ô prémisses  
Dit l'Etranger parmi les sables  
Saint-John Perse*

L'exil n'est pas seulement un grand thème littéraire. Beaucoup de livres trouvent en lui leur origine et ne peuvent se comprendre qu'à partir de la séparation brutale ou non, rêvée ou vécue par l'auteur. C'est le cas d'un des romans étudiés, La vie et la mort de Marcel Gonstran.

Etre Antillais, signifie très souvent vivre en exil, en métropole ou dans les îles elles-mêmes. L'exil individuel rejoint l'exil collectif, celui d'un peuple qui a connu l'esclavage et le déracinement, puis le départ vers Paris ou tant d'autres départs. Le premier exil a été imposé par des raisons historiques, alors que le second l'est pour des raisons économiques.

C'est que l'exil est en nous, dès le premier jour, et d'autant plus usant que nous n'avons pas encore appris à le débusquer sous nos frêles assurances ni nous n'avons d'un seul tenant réussi à le terrer, ici<sup>1</sup>.

Quelles sont les conséquences de l'exil ? Il est d'abord séparation, donc manque de lien (aliénation ?) avec les siens. L'exil est source de malaise, d'insécurité. Il est obstacle à l'identification avec les autres, donc il incite à l'isolement, l'aversion de ses semblables et l'éloignement de ses semblables. Cette séparation avec les siens et cette incompréhension des humains entraînent la nostalgie ou dans le pire des cas au déséquilibre mental. Le

<sup>1</sup> Edouard Glissant, Le Discours Antillais, Paris, Editions du Seuil, p 264

monde de Marcel, monde de l'exil et de l'échec est un monde essentiellement négatif. Son univers se construit dans une opposition de l'espace : un lieu étranger qu'il doit conquérir et un lieu, celui de son enfance, qu'il doit abandonner. L'exil est le mouvement où s'éprouve, souvent dans la douleur, l'attachement quasi charnel que l'on a pour le territoire (le sol de son pays, le pays natal) et pour le groupe (famille, parenté, communauté, nation) dont le personnage est issu. A partir de cet instant, l'individu crée un espace du mal et de son remède, l'exil et le retour, celui de la nostalgie.

Cette dernière déclenche un travail de la mémoire, du souvenir et de l'imagination. Elle varie en fonction de la relation entretenue avec sa terre natale, d'une part et d'autre part, les espérances placées dans la terre d'accueil. Cette double relation qui s'exprime dans le temps va influencer sur la perception qu'a l'écrivain de ses personnages. Le lieu, le moment et le milieu, l'ici et l'ailleurs, l'hier et l'aujourd'hui, toutes les relations et toutes ces différences entre ces liens vont définir l'inquiétude et la mélancolie nostalgique de nos personnages. L'errance est inséparable de l'exil et de la volonté de survie.

La nostalgie, au fond, dit bien ce qu'est l'exil : une quête de l'impossible ubiquité, ce rêve d'être ici et là en même temps et tout le temps. Elle se nourrit de cette duplicité entre deux vies simultanées, vécues sur deux registres différents, ceux de la réalité et du désir. La réalité d'une vie active, au présent, lourde de matérialité, d'immédiateté, de quotidienneté ; et le désir que traduit une vie toute intérieure, secrète, faite de souvenirs et d'imagination de ce qui n'est plus...<sup>1</sup>

L'exil est source d'inspiration et révélation de soi-même. L'être qui vit en exil connaît une rupture ontologique : il meurt, un peu, à sa vie antérieure pour renaître à sa vie nouvelle.

---

<sup>1</sup> Abdelmalek Sayad, « Le pays où l'on n'arrive jamais », in *Le Courrier de L'Unesco*, Publication de l'Unesco, Paris, Octobre 1996, p 10

L'exil se traduit d'abord par ces malaises continuels du corps déraciné, langueur et insomnie, anémie et mal-être. Le rêve impossible de posséder le pays s'articule parfois autour de la souffrance qui se dégage de la conscience de l'exil.

L'expatriation, métaphorique ou non, intérieure ou extérieure, peut agir comme détonateur, aidant l'écrivain à explorer les véritables labyrinthes de l'identité. La métaphore de la « demeure » de Martin Heidegger est à cet égard très instructive.

[...] une métaphore de la métaphore : expropriation, être-hors-de-chez-soi, mais encore dans une demeure, hors de chez soi mais dans un chez-soi où l'on se retrouve, se reconnaît, se rassemble et se ressemble, hors de soi en soi. C'est la métaphore philosophique comme détour dans (ou en vue de) la réappropriation, la parousie, la présence à soi de l'idée dans sa lumière<sup>1</sup>

A cause de l'extirpation de la terre natale, à cause du déracinement qui en résulte, l'exilé est un arbre déraciné, ou un arbre transplanté. Mais l'exilé est aussi un arbre privé de ses fruits, dès lors que s'est rompu le pédoncule qui le lie à sa production, qu'une coupure l'a séparé de son ascendance ou de sa descendance. C'est la symbolique développée sur l'improductivité de la relation de Marcel et de Léonora dans le champ de l'exil.

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, cité dans *La Métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p 367.

### 3. LA SOLITUDE

*L'écrivain est un homme solitaire. Son territoire est celui de la blessure, celle infligée aux hommes dépossédés.*

*Tahar Ben Jelloun*

S'intéresser à la solitude est une manière de poser le problème des rapports entre les individus dans une société donnée. Il s'agit, aussi, de s'interroger sur l'incidence du milieu (milieu naturel, milieu tributaire de l'histoire et des rapports sociaux) sur l'individu.

Ile, isle, isole... Etymologiquement ou par association de mots, l'île est d'abord isolement car in(sula) renvoie à solitude, isolement et esseulement. La solitude devient le symbole de l'insularité

« Mais c'est à cela que servent les îles : ces sont des points dans l'espace où des destinées étrangères peuvent se rencontrer et se croiser dans la profonde solitude du temps »<sup>1</sup>.

Selon Durrell Lawrence, l'île permet de réaliser une ascèse, limite entre le mouvement de repli du sujet vers les mystères de sa propre destinée et celle des siens et la rencontre avec les autres. Comme le disait Césaire, elle permet à l'homme de « naître à lui-même et se dépasser lui-même »

Dans son œuvre, l'écrivain nous présente une multitude de personnages. Parler de solitude peut sembler paradoxal. Cette contradiction apparente nous donne l'occasion de déterminer l'originalité du sentiment de solitude chez Placolý. La solitude peut ne pas être seulement physique, elle est aussi psychologique. Les écrits de Placolý témoignent de nouveaux phénomènes qui se développent : la réduction au minimum nécessaire de la communication entre les êtres, le flux ininterrompu de la population vers les grandes villes, l'accroissement de la délinquance et de l'insécurité et la répression officielle

---

<sup>1</sup> Lawrence Durrell, *Bitter Lemons (Citrons acides)*, Paris, Livre de poche, p 16

sur les syndicalistes et les hommes politiques contestataires. Tous ces éléments expliquent la solitude et l'angoisse que nous rencontrons dans l'œuvre. Ces sentiments sont sensibles dans *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, où Marcel et Léonora ne dialoguent véritablement que le jour de leur rencontre. A partir de la naissance de leur fils trisomique, la communication traditionnelle disparaît : la conversation, le langage parlé, l'espoir et l'enthousiasme sont absents de leur monde où ne subsistent que des éléments négatifs : le repli sur soi, la peur et la haine.

Dans d'autres cas, celui de Dessalines ou d'Aliker, la solitude s'affirme comme primordiale. Le héros reçoit une délégation de pouvoir du peuple qu'il va, dorénavant, incarner, en tant que leader. Mais, très vite, il va se détacher du peuple, car ces dirigeants vont se séparer sur les objectifs et les moyens de les atteindre. Cette situation entraînera le divorce entre le héros et le peuple. C'est ce fossé entre deux objectifs contraires qui va expliquer le cheminement solitaire du héros. Grâce à sa lucidité politique, il vise à collaborer avec le peuple, le sensibiliser à sa situation pour le sortir de son inconscience alors que le peuple tend à profiter immédiatement des changements politiques, à « céder aux tentations du réformisme, aux vertus du conciliabule et à s'ouvrir les portes du repos ».

Toute recherche de liberté, tout accomplissement d'une destinée est au fond une traque solitaire. C'est en cela que l'écrivain se reconnaît dans la démarche solitaire des héros. Tahar Ben Jelloun confirme que « toute écriture est par définition l'expression d'une solitude. L'écriture est le geste que fait un écrivain pour sortir de sa solitude...L'écriture est peut-être le geste désespéré pour retrouver les autres <sup>1</sup> ».

---

<sup>1</sup> Tahar Ben Jelloun, Interview de Jamel Eddine Ben Cheik, *Sinbad* n°8, Janvier 1983

## 2.1 : LA SOLITUDE ACCEPTEE

A l'image du précepte de Socrate qui invite l'homme à partir à la recherche de lui-même : « Connais toi-même », Placoloy nous invite à « faire l'apprentissage de la solitude » à approfondir notre connaissance de nous-mêmes : « oublie les autres pour te connaître toi-même » (F.V, 20), à réaliser une réflexion qui permet de réussir la découverte de soi. L'homme doit accepter ce dialogue avec lui-même, car « la solitude [l']accompagne avec son bâton de campêche que les chemins n'usent pas » (F.V, 80). Loin d'être la volonté d'un repli sur soi, la solitude permet de se réaliser et par opposition de prendre la mesure du monde environnant.

L'homme fort détient d'abord un pouvoir réel sur lui-même. Il n'a pas besoin des autres pour aller jusqu'au bout de ses actes, car il sait que l'autre n'est que le miroir de lui-même. (F.V, 55).

Très souvent, chez Placoloy la solitude est hautement revendiquée, car elle permet au héros de se réaliser, d'assumer sa destinée. Quand Marcel déclare : « je n'ai charge que de moi-même, je n'ai donc de souci d'aucune sorte, c'est ce qui me permet de me dire libre, absolument libre » (M.G, 101), ce sont les personnages de Alikér, de Dessalines et du maître qui s'imposent dans leur solitude revendiquée qui ne peut être contrecarrée par les autres. Alikér, le Maître et Dessalines sont des incompris qui cultivent leur solitude car si elle les écarte d'un certain monde (la société martiniquaise bien-pensante du début du siècle pour Alikér) ou d'une prétendue solidarité de classe, mais surtout de caste pour le béké anti-esclavagiste, elle leur permet de rester en accord avec des principes qu'ils se sont imposés. Dessalines sait que son entêtement l'isole chaque jour, un peu plus, mais il préfère s'en tenir au but fixé : un gouvernement de Noirs pour les Noirs. Nous sommes en pleine réflexion sur la solitude du héros et sur le nécessaire dépassement de l'échec apparent

Comment ne pas entendre les paroles du Rebelle proclamer son désir d'être seul pour résister aux appels de la Mère et de l'Amante ?

Je veux être seul dans ma peau. Je ne reconnais à personne le droit de m'habiter, est-ce que je n'ai pas le droit d'être seul entre la paroi de mes os?... La statue que nous sommes en train d'ériger, camarades, la plus belle des statues. C'est pour les cœurs absolus avec sur les bras notre très grand désespoir à force de frémir, dans l'air lourd et dégagé des oiseaux, la plus belle des statues, la seule où ne pousse pas l'ortie : la solitude<sup>1</sup>.

En tant qu'intellectuel martiniquais, Placoly sait aussi que les producteurs d'idées, les intellectuels vivent dans de très grandes solitudes. Les personnages du maître et de Alikér, et même jusqu'à celui de Dessalines, en produisant un discours qui contredit l'ordre établi, savent qu'ils se placent sur le chemin de la solitude et l'acceptent parce que leur combat, peut-être, devrions-nous dire la philosophie de leur combat, est le sens de leur vie. Comme le dit le béké de *Frères Volcans*, « vivre en accord avec son époque se révèle difficile, voire impossible (47). »

### 3.2 : L'ABSENCE DE COMMUNICATION

Marcel est l'exemple-type de l'homme qui s'illusionne sur les rapports entre les êtres humains. Il refuse de voir le racisme et se ferme ainsi à une compréhension aiguë de la société parisienne. Il connaît alors les pires problèmes relationnels, dans cette société qui n'a besoin de lui que pour faire les travaux manuels qu'elle ne veut pas faire. Le manoeuvre aux usines Renault apprend à ses dépens que la société lui a prévu une place qu'il doit respecter.

Je croyais que la communication était fondée sur des rapports de politesse et de respect mutuels... Mais dans les rapports les plus simples : complimenter le mari sur l'épouse et la mère sur la fille, je voyais passer dans le

---

<sup>1</sup> Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1966, p 50.

regard de l'autre comme un voile... Et l'autre s'en allait. Il fuyait, eut-on dit. (M.G, 93-94).

Le seul être qui consent à communiquer avec lui est une femme qu'il vénère, celle qui représente pour lui, « la déesse femme blanche », cette femme qui le fascine (G, 14). Cette Léonora qu'il idéalise et qui éveille sa libido est révélatrice non seulement d'une instabilité et d'un conflit intérieur mais aussi d'une misère morale et sexuelle, dont sont, très généralement, victimes les immigrés.

Que Marcel ait chéri plus que toute autre chose le lit des prostituées, qui sont les rides, le ventre et le bas-ventre, l'immonde prospérité des grandes villes d'Europe, ces merveilles pourtant de fraîcheur, de jeunesse et de grâce... rien que de naturel. Ce sont des êtres à qui l'on s'attache d'autant plus facilement que l'exil et le vagabondage sont le pain quotidien. Vers qui aurait-il pu tourner sa solitude sinon vers celles qui lui tendaient et leurs bras et leurs lèvres, la chair de leur corps et sa chaleur ? (M.G, 41-42).

Très vite, lors de la dégradation de leurs rapports, en grande partie en raison de l'échec visible de leur relation physique, la communication devient impossible et leurs relations conflictuelles. Une rencontre qui avait pris corps dans l'admiration du physique et la réalisation des fantasmes se liquéfie dans le racisme et l'incompréhension.

Ces deux êtres perdaient à se connaître parce que leurs rapports procédaient de la crainte et de la méfiance, où la personne se dégrade. (M.G, 28,29).

Ce refus de tout commerce entre Marcel et Léonora, au moment crucial de la séparation dépasse d'emblée le problème plus spécifique du dépit amoureux. Il révèle une crise plus globale de la communication dont la rupture serait non la cause, mais plutôt le symbole.

Abder (affranchi qui n'est désigné que par un prénom, à la différence des colons) refuse à son maître confiance et confidences, malgré les garanties qu'il a déjà pu donner. Le maître est un blanc qui essaie de penser « de l'intérieur » l'insurrection et l'abolition à travers le savoir-penser de son domestique noir qu'il veut son semblable et son frère, faisant fi de la couleur de peau, de l'histoire et de la situation économique.

Dans la nuit d'hier, Abder et Némorine ont mené grand tapage dans la cuisine... Ce matin, je ne leur ai rien demandé. J'ai senti qu'ils allaient m'inventer encore un de leurs mensonges à dormir dehors. (F.V, 18).

Dans la première partie, Abder déplore l'idéal un peu naïf de son maître qui consistait à établir un rapport d'égal à égal, uniquement sur la base de la bonne volonté et de sa philosophie universaliste des Lumières. La solitude et la marginalité entraînent un manque de communication, responsable du vide qui engendre l'angoisse. L'être aliéné se retrouve replié sur lui-même, révolté contre la société, en situation de trouble intérieur qui est la marque d'un traumatisme lié au choc des cultures et au déracinement. Cette incompréhension se précise, dans *Frères Volcans*, quand la situation particulière des langues est évoquée. L'opposition entre le français, langue noble, langue de l'écrit et le créole, langue des échanges quotidiens, intensifie l'incompréhension et la non-communication entre les groupes sociaux.

Soudain l'un d'eux sortit de la foule et s'écria : nou pa ka comprenn ; francé ka bouché zié (F.V, 97)

C'est là que dans leur langue, je leur ai expliqué les vertus de la République Française, compagne de la liberté. Quelle belle occasion, n'est-ce pas, de rendre à la civilisation ce que le langage lui doit. (F.V, 97).

Cette solitude révèle une délicate quête de soi, en même temps qu'une tentative difficile et quasi-impossible de nouer le contact avec l'Autre.

Et en fin de compte, la solitude conduit inexorablement à la mort.

La vie me pèse. Lorsqu'on est seul, la circulation du sang se ralentit : la mort creuse en nous ses méandres, avec leurs étangs, leurs nénuphars, leurs grenouilles fossiles. Voilà ce dont l'être solitaire meurt. (F.V, 36).

#### 4. LA MORT

*La puissante mort m'invita souvent :  
elle était comme le sel invisible dans les vagues  
et que son invisible saveur disséminait  
était comme à demi effondrements et à demi hauteur  
ou vastes constructions de vent et de glacier*

*Pablo Neruda, « Les hauteurs de Machu Picchu »,*

#### 3.1 : UNE INTERROGATION PERMANENTE

Il est intéressant de noter la permanence du mot mort dans les titres des deux premiers romans de l'auteur. *La vie et la mort de Marcel Gonstran* (1971) et *L'eau-de-mort guildive* (1973). C'est un thème qui hante tous les textes de Placolý, même dans ses derniers écrits, en particulier son recueil de nouvelles et d'essais : *Une journée torride* (1991). Faut-il y voir le signe d'un écrivain qui doute, comme le fait Jack Corzani?

Plus pessimiste peut paraître au premier abord l'œuvre de Vincent Placolý. Son premier roman se termine sur une phrase qui ressemble à une autocritique, à une remise en question de la littérature dans un pays qui ne contient à ses yeux que des morts en sursis «dans la bouche du mort, que la terre encombre comme un polder, le mot c'est la dérision», le second sur la destruction du «Pont de

Chaînes», - symbole du rêve et de l'espoir- «Votre scène s'adosse au dais du ciel...», par les forces de l'ordre. <sup>1</sup>

Faut-il y voir la marque d'une redondance, présente dans la plupart des écrits, de la génération des trois dernières décennies, comme l'affirme Max Jeanne?

Il y a permanence du thème [ de la mort ] dans la plupart des œuvres littéraires. La mort figure avec une constance inquiétante dans bon nombre de titres :

1971 : PLACOLY Vincent : La vie et la mort de Marcel Gonstran.

1973 : PLACOLY Vincent : L'eau-de-mort guildive.

1975 : GLISSANT Edouard : Malemort.

1976 : HYVRARD Jeanne : Mère la Mort.

1977 : CESAIRE Ina et LAURENT Joëlle : Contes de vie et de mort aux Antilles.

1979 : SCHWARZ-BART Simone : Ti-Jean L'Horizon (avec un long sixième livre consacré au Royaume des Morts).

A des degrés divers toutes ces œuvres, reflets différents d'une même réalité, nous interrogent. La société antillaise est-elle condamnée à brève échéance à la mort (physique et psychique) ? La littérature particulièrement pessimiste à cet égard envisage le plus sérieusement l'hypothèse.

Ainsi à bien des égards, la littérature contemporaine est une littérature de la mort reste maintenant à se demander si la société antillaise d'aujourd'hui telle que l'ont

---

<sup>1</sup> Jack Corzani - *La littérature des Antilles et de la Guyane* Tome 6, Fort-de-France, Editions Desormeaux, p. 243 et 244

façonnée quatre siècles d'absence à elle-même ne secrète pas sournoisement la mort de la littérature. Il serait intéressant pour répondre à pareille question de se placer dans une perspective sociologique.

Sans vouloir préjuger des résultats d'une telle étude, on peut d'ores et déjà dire qu'aux Antilles les écrivains meurent plus vite qu'ailleurs ( Exil, suicide - par le silence- ou autrement, quand ils ne sont pas tout simplement les otages de certains groupes politiques)<sup>1</sup>.

Depuis la rédaction de cet article par Max Jeanne, de nombreux autres titres sont venus confirmer cette prégnance de l'idée de la mort. On pourrait rappeler *Solibo, magnifique* qui est mort d'une « égorgette de parole » et dont le récit raconte l'enquête qui suit ce décès. Nous pouvons faire référence à « la veillée qui rassemble les habitants du quartier (Fond-Pipiri) autour de la dépouille de Lazare Vainqueur dans *La voie des cerfs-volants*. Nous pouvons citer l'enquête policière que mènent l'inspecteur Dorval et son adjoint Hilarion pour retrouver le meurtrier de Romule Beausoleil, le champion de damier dans *Le meurtre du Samedi-Gloria*<sup>2</sup>. Et peut-être qu'il faudrait ajouter d'autres titres d'œuvres dramatiques, telles *La vie douloureuse et tragique d'André Alikier*, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Massacre au bord de la mer de Tartane*, qui toutes rappellent le sort tragique des hommes.

Faut-il voir, comme Daniel Maragnès, dans cette présence de ce vocabulaire insistant, la marque tangible de « la mort lente » de et dans nos pays ? <sup>3</sup> Faut-il voir une obsession chez Placolý, dont l'enfance et la vie d'adulte sont marquées par la mort ? Madame Placolý mère meurt en Juillet 1991. Dans une interview , Monsieur Joseph Placolý nous confirme que deux filles de la famille sont mortes en bas-âge dans la famille et que la petite sœur

---

<sup>1</sup> Max Jeanne - *Care* n° 5, Pointe-à-Pitre, Imp Spéc, Janvier 1980 - p . 146-147

<sup>2</sup> Raphaël Confiant., *Le meurtre du Samedi-Gloria*, Paris, Édit. Mercure de France.

<sup>3</sup> Brossat et Maragnès - *Les Antilles dans l'impasse*, Paris, Éditions caribéennes, p. 55

Patricè, toujours malade dans les premières années de sa vie, a porté, jusqu'à l'âge de sept ans, des habits blancs pour conjurer le sort.

Ce serait reconnaître avec Vargas Llosa que les obsessions de l'écrivain déterminent ses écrits, que les événements personnels tiennent une place prépondérante dans l'élaboration de son œuvre. C'est admettre que comme la source reflète l'image de Narcisse, l'œuvre reflète l'écrivain. Nous nous retrouvons en plein dans le mythe platonicien de la caverne : l'écrivain entraîne le lecteur ou le spectateur au-delà des péripéties de l'histoire qui se déroule devant lui comme les images dont les ombres sont projetées sur les murs de la caverne. L'opposition se fait entre le réel et la subjectivisation du réel.

Les thèmes traités par l'écrivain, lui sont, il est vrai, fournis par les moments de son existence : ils s'imposent à lui, à travers son vécu, le pays [peut-être devrions-nous dire les pays], la période historique où il vit, les situations, les personnages, les héros mythiques qui l'interpellent ou qui frappent sa sensibilité et son imagination. « Un écrivain ne choisit pas ses thèmes, ce sont ses thèmes qui le choisissent » écrit Vargas Llosa.<sup>1</sup> Ce sont les expériences de la réalité qui vont nourrir sa volonté d'écrire en transformant cette volonté en action scripturale. C'est, de plus, cette capacité à s'approprier les formes narratives et dramatiques, à maîtriser le langage et la fiction qui vont constituer la réussite littéraire.

Dans ces deux romans *La vie et la mort de Marcel Gonstran* et *L'eau-de-mort quildive*, la mort est d'abord un signe général : par sa présence dans les titres et tout au long de l'œuvre, l'univers romanesque est désigné comme un chemin vers la mort. La mort est partout, elle est une dimension intégrée de la condition humaine. Les mots *vie* et *mort* se rejoignent dans les titres, c'est ainsi que les personnages vont porter leur propre narration. Les œuvres sont des glissements progressifs vers la mort. Elles montrent le caractère non viable de l'univers décrit qui est en contradiction avec tous les projets que les personnages y vivent. La mort va donner un sens à la vie et inversement. La

---

<sup>1</sup> Mario Vargas Llosa, *Gabriel Garcia Marquez : histoire d'un décideur*, Barcelona, Barral Editores, 1971, 666 p.

mort est aussi polysémique : elle est tout autant physique qu'elle est un signifiant idéologique.

Les titres des œuvres nous situent donc, de façon non équivoque, dans l'univers de et vers la mort. Mais la présence de la mort n'apparaît pas seulement à travers les contenus narratifs explicites que nous venons d'évoquer et qui sont directement liés aux relations entre protagonistes. La mort est également présente dans l'écriture qui porte la trace du thème. D'autant plus que le paysage de nos îles se fonde sur un double mort : le massacre des populations précolombiennes et celui des peuples africains décimés par l'esclavage.

La mort a une réalité physique. Tantôt, elle occupe un espace de désespoir et de crainte. Il suffit de relire le début de *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, pour ressentir l'effroi qui envahit le jeune Marcel, quand les flots menacent de l'engloutir et que le monde semble s'effondrer autour de lui.

D'immenses oiseaux, pris dans le vent, voltigeaient aveugles, butant contre tout ce qui pouvait rester stable et d'érigé sur la terre, la terre qui allait bientôt disparaître sous l'eau. Le ciel noir abritait le vol éperdu des oiseaux, et l'espace était parcouru d'appels à la détresse. Il a fermé les yeux sur l'énorme branchage de l'arbre noueux comme les mains de la malédiction, et s'est abandonné un peu plus étroitement dans les bras de celui qui les soutenait.  
(M.G, 10-11)

Même les oiseaux qui doués pour le vol ont la possibilité de s'évader, de prendre leur envol, de « prendre de l'altitude » ou de « prendre le large » sont cloués au sol. Ceux qui représentent généralement la vie perdent chez Placolý ce sens symbolique. Les oiseaux deviennent des accompagnateurs de la mort. Ce sont eux qui accompagnent Marcel, sur la route du cimetière, de leur présence morbide.

Les lourdes voitures...toutes noires, se mettaient en marche vers l'oubli, couvrant de leur vacarme le Te Deum

geignard que le vent charriait ça et là sur la crête des corbeaux qui logeaient dans le cocher de l'église. (M.G, 51).

La peur tenaille les personnages quand le feu du volcan enveloppe le pays.

D'un bout à l'autre, le pays était comme frappé d'hébétude. Plus aucune clarté dans l'air. Un chaud de forge. La pierre devenait cendre. L'herbe devenait cendre. La brique des maisons, le gong des portes. Tout était cendre impalpable comme des cheveux, tiède et drue comme de la neige. Et dans le ciel, une débandade d'oiseaux cherchaient vers l'horizon une brèche par où fuir. Des arbres énormes charriés jusque devant le seuil des maisons. Un fleuve de désolation : des veaux, la narine épaissie par des monceaux de boue, des béliers décornés, des opossums, des oiseaux, pitoyables déchets d'une force qui fut vive. (M.G, 73-74).

L'immense dramaturgie du cyclone, de l'éruption volcanique, du passage des récifs au large de Fort-de-France renvoie à l'angoisse du Néant. La mort peut alors se lire de multiples façons, elle devient plurivoque. C'est pourquoi la veillée mortuaire à laquelle nous participons dans *Frères Volcans* est à la fois thème et prétexte, elle peut nous montrer l'envers et l'avant du décor. Nous restons d'ailleurs persuadés que le roman *La vie et la mort de Marcel Gonstran* doit se lire comme le récit stylisé d'une veillée mortuaire aux Antilles. En faisant le récit de leur propre vie, Marcel et le maître essaient en quelque sorte de retarder l'échéance finale, de repousser l'épreuve finale : la mort.

## 4.2 : LA MORT, CHATIMENT

Le portrait est aussi révélateur du personnage. pas un trait qui ne confirme le destin particulier du personnage Il est obstiné, il est de caractère têtu, il a la certitude d'être dans le droit chemin, il est confiant dans la force persuasive de ses propos. Dessalines, André Alikér sont des morts en sursis, dès le moment où ils veulent s'opposer au fonctionnement du monde. Le même destin attend les personnages dès qu'ils essaient d'échapper aux pesanteurs d'une situation bloquée en opposant la force de l'humour dénonciateur à l'aveuglement humain. La scène de l'immolation des esclaves, à la fin du Carnaval (F.V, 68) est révélatrice de l'état d'esprit suivant : il vaut mieux subir le châtement suprême plutôt que de déroger à une conviction.

Nous nous trouvons en présence d'un mythe cosmogonique (théogonique dirait Paul Ricoeur), c'est-à-dire mettant en conflit l'ordre et le chaos. C'est en ce sens que le mythe devient tragique, car il met en scène un sacrilège. Nous assistons à une anabase présomptueuse chez des hommes qui veulent défier l'Univers. Ce sont tous des théomachos qui défient l'ordre du monde, leurs actions sont agression et transgression. L'anabase s'inverse en catabase : ils sont, renversés, noyés ou foudroyés.

C'est le cas de Dessalines, dont le corps disloqué est laissé en pâture aux animaux ; seule Défilée lui permet d'échapper à ce triste sort. Il faut ajouter que c'est Dessalines, l'instigateur de la construction de la Citadelle que Christophe mettra en chantier, après sa mort. Cette forteresse est jetée à la face du Ciel, comme les fils de Nemrod avaient osé entreprendre l'escalade du Ciel grâce à la tour de Babel, dans le dessein affirmé de remplacer Dieu par des idoles. C'est, aussi, le cas d'Alikér qui connaît le froid des Enfers. Après avoir échappé à la mer, tel le laminaire, il s'accroche au rocher pour continuer à défier et à transgresser les lois du monde colonial. Mais, s'il échappe la première fois à la noyade, ses assassins prennent bien le soin de lui lier les mains dans le dos, la seconde fois.

C'est, enfin, le cas de Don Juan qui reçoit les foudres du Ciel (de Zeus ?), après son ultime rencontre avec l'Homme-Sombre et rejoint l'au-delà, le néant ( les Enfers ?) pour avoir défié Dieu.

Les deux tragédies citées aboutissent à la passion-mort d'un Fils-Messie. Crime atroce ou démesure orgueilleuse de l'homme qui défie l'univers et les dieux (ici, il s'agit, surtout d'ordre établi), c'est là, le commencement de toute tragédie. Cette relecture placolienne de la transgression rejoint tout naturellement la démesure tragique chère aux dramaturges grecs, l'hybris, forme optimale de la transgression.

Dans la lecture de la mort, l'histoire et la légende communiquent et s'enrichissent.

#### 4.3 : LA MORT, TRANSCENDANCE

*La mort est ce qui transforme le destin.*  
André Malraux

*Mais oui je dormirai, car où donc est la mort  
Quand dans ces collines bleues, tout là haut assoupies  
J'enfonce tel l'arbre, mes racines ? Même si je dors  
Ce sol qui me retient me gardera la vie<sup>1</sup>*  
William Faulkner

La mort est-elle synonyme de pessimisme ? Ce n'est pas toujours le cas. Pour l'esclave, c'est le moment de la libération, une manière de rejoindre l'autre rive, le pays des ancêtres : l'Afrique. Pour la religion chrétienne, la mort n'est pas essentiellement une fin, mais le début d'une vie. Cette manière de reconsidérer le rapport fondamental entre la vie et la mort est présente dans Frères Volcans, la mort se pense comme le pendant de la vie

---

<sup>1</sup> William Faulkner, « Un rameau vert », Paris, Editions Gallimard, 1933

On dirait qu'ils célèbrent la mort plus qu'ils ne le pleurent, qu'ils magnifient la mort plus qu'ils ne la considèrent comme le terme ultime de la vie. Ils entourent les proches du défunt, ils les fêtent, ils les gâtent, non point dans l'intention de les consoler, mais mieux pour reconnaître en eux l'avantage de posséder dans leur famille un membre que le temps préserve désormais en lui permettant de voir ce qu'il n'est pas donné à l'être vivant de connaître. Il pourra leur parler, par delà sa mort, les renseigner, les appeler, guider leurs pas, indiquer leurs embûches, en un mot, introduire un peu de lumière et de sagesse dans leur vie terrestre. (F.V, 35).

D'ailleurs, si nous devons analyser l'un des textes les plus connus de la littérature antillaise, *Et les chiens se taisaient*, le personnage ne se réalise que parce qu'il choisit son destin, en toute connaissance de cause. Plutôt la mort que la servitude, tel est le credo de celui qui s'affirme contre ceux qui veulent contrecarrer ses choix. Face à une situation coloniale qui institutionnalise la violence, donc qui a décidé sa chosification, le Rebelle choisit sa mort qui lui permet de se reconnaître en homme libre et non pas en esclave. Ce choix est en fait un suicide déguisé qui lui permet d'échapper à son destin programmé, de s'assumer pleinement. C'est ainsi qu'il faut lire les actes de Dessalines et de Alikér, comme un refus et comme une « naissance », l'avènement d'un homme et l'affirmation d'une conscience. L'existence de la conscience en soi chez l'homme est en même temps conscience de sa finitude, de la présence immuable de la mort. Le moi a conscience de son être, de son aspiration à la liberté, mais il a dans la même réflexion conscience de la limitation de son cheminement par la possibilité de la mort.

En cessant d'être le moment où s'arrête à tout jamais la vie, la mort devient affirmation de vie et possibilité de dépassement. Les héros choisissent, la plupart du temps, de mourir pour renaître à la vie, pour s'inscrire dans le processus perpétuel de la vie. Ils choisissent, comme Toussaint, de

« disparaître pour unir. Disparaître pour ressouder les forces haïtiennes<sup>1</sup> ». Ils font don de leur vie à leur peuple, leur sacrifice leur permet de s'ouvrir aux autres.

Le héros est un démiurge, il ordonne le chaos, c'est de son geste que toute chose naît, mais son geste devient créateur à partir de sa propre mort. Chacun de ses gestes est porteur de vie, il représente le terme et la naissance. Et c'est là toute une philosophie de l'œuvre de Placoloy quand le narrateur déclare dans l'un des romans : « il faut la mort, car c'est son pas que la vie marche » (G, 166,167). Ainsi la mort n'est point la fin mais le point de départ d'un renouveau.

Le pays-Haïti devient la métaphore de la liberté, Dessalines s'écrit comme un mythe, le mythe de Prométhée dont la mort qui appelle la renaissance, la reconstruction. La pièce *Dessalines ou la passion de l'indépendance* repose sur un personnage, pris dans l'obsession d'une œuvre à accomplir. Il s'est fixé pour tâche de construire un pays. La pièce n'expose pas seulement un conflit : elle parle d'une volonté sans détours. Les scènes se succèdent sans une réelle continuité, mais la progression dramatique est réelle et le spectateur est emporté par l'exaltation de Dessalines et sa marche vers la mort. Dessalines meurt pour lui-même, en raison d'une idée qu'il se fait de l'honneur, de son pays, de la conquête de soi. La prépondérance du logos, de la praxis et sa forme parabolique sont autant de traits pertinents qui font de Dessalines un « racheté » par la mort. Dessalines meurt aussi pour les siens, pour que la vie recommence, pour que Haïti continue à progresser dans la conquête de soi.

Oui, j'ai sauvé ma patrie, j'ai sauvé l'Amérique. Je l'avoue avec orgueil à la face du ciel et de la terre... Que m'importe l'opinion de mes contemporains et des générations futures ! J'ai fait mon devoir, je jouis du témoignage de ma conscience, cela me suffit<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Aimé Césaire, Toussaint Louverture, Paris, Présence Africaine, p 267.

<sup>2</sup> Dessalines cité par Charles Malo dans *Histoire d'Haïti*, Presses Nationales d'Haïti, pp. 283-284

Révoltés, Dessalines et Aliker s'insurgent contre la situation économique et politique faite à leur pays mais acceptent leur mort pour féconder la terre de leur île, pour faire naître à la conscience une race aliénée, pour sauver un peuple aliéné. Ex-esclave et journaliste en quête de vérité, leur destin renvoie au Christ, et à Promothée. Ils se rapprochent de Promothée par leur soif d'aider leur peuple, par leur ténacité et le feu de leur parole communicatrice, par leur châtement ordonné par une force sociale dominante. Cette dernière prend le visage de Zeus dans la mythologie grecque ou celles de l'organisation coloniale et de l'oligarchie békée dans les sociétés coloniales. La tragédie de Dessalines et Aliker ne réside pas tant dans leur échec. Quels tabous ont-ils violé ? Sinon d'avoir affirmé sa volonté d'être libre ? Quelles lois ont-ils forcés ? Sinon la loi du plus fort ? Quel ordre ? Sinon l'ordre établi. Quel destin ? Sinon celui établi pour le maître, édicté par lui, au nom de son autorité.

La tragédie, c'est d'abord une histoire et des personnages hors normes, traversés de contradictions et que l'on découvre dans l'intimité de leurs souffrances. Une histoire qui bouscule les repères de nos jugements, et qui nous donne à penser<sup>1</sup>.

Car la conquête de l'indépendance (Dessalines), de la Vérité, de la dignité (Aliker) est l'affirmation de l'égalité de tous les hommes, de la responsabilité humaine, est la démonstration incontournable qu'il n'y a pas d'autres lois, de tabous, de destin ou d'ordre que celui que l'homme se fixe ou qu'il se laisse imposer. Le martyrologe s'inscrit dans une démarche de conquête de dignité et de respect. Donner et accepter la mort prennent une dimension positive et dépassent leur acception habituelle pour s'élever à la revendication d'une fraternité universelle.

D'ailleurs quand l'esclave lève les armes jusqu'au bout contre son maître, je dis bien jusqu'au bout, chacun gagne

---

<sup>1</sup> Stéphane Braunschweig, cité par *Le Monde - Dossiers et documents littéraires, n°7*, Mensuel littéraire, Paris, Avril 1995, p2

en combattant à mort un peu de cette humanité qui fait que tous les hommes sont frères. (F.V, 80).

Du point de vue de l'Histoire, au lieu de parler d'échec et de tragédie, ne serait-il plus judicieux de penser que la leçon de Dessalines et d'Aliker est plus immédiate, plus simple ? Elle consiste à nous dire que les avatars de l'Histoire sont des confirmations que l'homme qui se veut libre doit remettre son action, cent fois sur le métier, doit façonner son destin et ne laisser à quiconque le soin de réaliser cette conquête de la liberté dont il est le seul responsable. Dessalines, Aliker et les autres nous rappellent que l'homme des Amériques refuse d'accepter toute la misère et la souffrance du monde et qu'il s'investit dans le combat pour la dignité, qu'il se veut l'omphalos du monde et qu'il revendique pour lui-même et son peuple, le droit à l'ascension et la liberté. En ce sens ces deux pièces sont des textes de formation – comme on parle de roman de formation – auxquels met fin un échec symbolisé par la mort. Mais il sont en outre des textes initiatiques qui représentent les images qu'ils subissent avant de trouver leur vérité, but qu'ils réussissent à atteindre.

Pour passer de la séparation marquée par la haine, le doute et l'interrogation ontologique, le héros placolien doit surmonter l'épreuve de la souffrance, c'est-à-dire l'expérience du manque. Comme le bonheur, la souffrance exige un cœur disponible, un être qui accepte les conséquences de son acte de révolte et de revendication. Ce dépassement de soi, de son passé, de toutes les limites, apparaît comme un véritable défi au destin, qui emprunte les formes d'une connaissance progressive qu'acquièrent les héros de l'œuvre et qui signalent les étapes successives. Ainsi se révèle une voie initiatique qui raconte comment, de l'univers du doute, les personnages sont projetés dans celui de la réconciliation avec eux-mêmes, dans la conquête de la liberté. Les métamorphoses intérieures que vivent les personnages au contact d'un discours symbolique dont la mort est le signe ont quelque chose de commun avec la découverte de soi et l'épanouissement actif de l'être.

#### 4.4: LA MORT SYMBOLIQUE

Le soleil dans le Sud de la Martinique, c'est un peu la mort, parce qu'il est synonyme d'aridité, de sécheresse et de chaleur accablante. Il ne se lève chaque jour que pour écraser davantage une humanité déjà précaire. Dans le cas de *Gouverneurs de la Rosée* de Jacques Roumain, il fallait la rencontre de Manuel, l'eau et l'arbre pour que l'astre réconcilie les hommes avec la terre. Dans *L'Eau-de-mort guildive*, il y a une rupture définitive entre l'homme et la terre. Le récit raconte la fin d'une époque à la Martinique, celle des habitations et celle de l'exode vers les villes et vers la France hexagonale.

La méditation de Placolý nous apprend que la mort ne coïncide pas avec la fin de notre existence, qu'elle ne se réduit pas au trépas, mais que nous ne cessons de mourir - à nous-mêmes et aux autres - tout au long de notre vie. Et que très souvent, c'est l'absence de finalité dans la vie quotidienne qui ressemble le plus à la mort. « Un corps fermé aux passions, voici la mort », nous dit le narrateur de *Frères Volcans*.

La mort comme conscience de la fin a un effet sur la vie : elle nous oblige à nous interroger fondamentalement sur le sens de notre vie. Mais, elle permet d'affirmer les possibilités de l'action, car l'homme peut donner un sens à ses actes.

Comment lui expliquer que ce n'est pas la mort des médecins que je redoute, car la mort physique n'est rien (F.V, 15).

L'ombre de la mort plane, dans ce texte par l'omniprésence de la maladie, dans un mouvement progressif et inexorable. La mort continue à être le moteur, l'élément déterminant des différentes phases décisives. Le maître de *Frères Volcans*, par la maladie qu'il traîne, par le pessimisme qui transpire de ses propos, par son incapacité à communiquer avec ses domestiques alors qu'un éternel temps de brume et le mauvais temps pèsent sur le pays, est l'illustration des limites d'un monde, le monde colonial, qui peu à peu se meurt. *Frères Volcans* est bien, symboliquement, l'accouchement incertain d'un

monde, mais surtout l'interminable agonie d'un monde injustifiable et décadent, celui de l'organisation esclavagiste. Lukacs ne dit-il pas que « la vision de la fin d'un monde, de la fin d'une culture est toujours la forme amplifiée par idéalisme du pressentiment de la fin d'une classe » ?

L'atmosphère développée, en particulier dans *Frères Volcans*, rappelle le climat d'attente, d'inquiétude, d'incertitude (présentes chez les esclaves) ou bien les manifestations de mélancolie et de scepticisme (très visibles chez le Maître) semblent correspondre aux caractéristiques essentielles de la catégorie du « crépusculaire ». D'autant plus, que bon nombre de scènes décisives se déroulent au crépuscule ou pendant la nuit. D'ailleurs le lexique confirme cette impression : les mots « noire », « brume », « cendre », « cimetière », « lugubre », « ténèbres », « cadavre » qui pullulent dans les textes rappellent inévitablement la mort. C'est dans ce même ordre d'idée que nous comprenons le recours au clair-obscur et au contre-jour, dans de nombreux textes : *Don Juan*, *La vie douloureuse et tragique d'André Alier*, *Frères Volcans*, *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, pour ne citer que ceux-là. Le symbolisme de la mort flotte autour du thème de l'obscurité et des images embrumées. Les ténèbres symbolisent l'au-delà, les enfers, marquent le « chaos », dans l'attente des lumières de la renaissance.

La ville de Fort-de-France dans *'Eau-de-mort guildive* est porteuse de mort, parce qu'elle « refuse les lumières du futur », c'est dire qu'elle se complaît dans une obscurité symbolique, dans un refus de la lumière, symbole de la vie et du jour (du jouir de la vie), acceptant une barbarie qui se précise dans l'allégorie qu'en fait l'auteur en page 193. Fort-de-France devient un ogre qui avale ses propres enfants et les rejette, incapables. La ville ne facilite jamais l'intégration et refuse toute inscription dans la lumière, donc la vie et la modernité.

Il faut parler de Fort-de-France parce que c'est une puissance, au même titre que ces *mater crudelis* qui mangeaient leurs enfants, pour les revomir après, infirmes et brutaux. Elle a abrité bien des génies. Suscité bien des

folies. Et celui qui y vit un jour perd à jamais tout ce qu'Homme porte au jour en naissant. (G, 193).

Les personnages naviguent entre acceptation et refus de la mort. Au milieu d'un monde hostile, Marcel Gonstran (M.G) et le Maître (F.V) se débattent avec des gestes vains et impuissants, mais aussi avec les forces de leur pensée et de leur mémoire. Le temps de l'agonie (Marcel), de la mélancolie et de l'angoisse (le blanc créole), du désespoir lucide (l'un sait bien qu'il va mourir, alors que l'autre sait que le monde social auquel il appartient est condamné) est le temps de la lutte pour atteindre leurs objectifs et construire leurs souvenirs et rappeler leurs obsessions.

Ces personnages qui perdent progressivement la maîtrise de leur corps et, qui par la mémoire (Marcel) et l'action (Le Maître), s'obstinent dans leur volonté à ne pas disparaître. Ils refusent leur anéantissement en tant que corps physique ou en tant que corps social. Ils semblent incarner l'un des principes de base de la psychanalyse, celui qui est à la base de tout comportement humain : la pulsion de mort et la pulsion de vie. Cette dernière renvoie à Eros, alors que l'angoisse et le manque d'unité du moi favorisent la fragmentation et à la désintégration de l'être qui expriment la pulsion de mort. Parlant des jeunes femmes de la colonie, le narrateur les présente comme celles qui « meurent plus qu'elles ne vivent ».

Cette mort lente se voit sur leur visage, et surtout dans leurs regards qu'elles promènent sur toutes choses sans les voir. (F.V, 40)

L'idée de la mort est aussi présente dans l'importance donnée aux thèmes de l'île et de la mer. La mer est un vaste cimetière mouvant dont l'écume est la représentation de la souffrance et dont l'abîme des fonds marins correspond à la mort. Dès l'ancienne époque de la traite, la mer que les esclaves étaient forcés de traverser pour parvenir aux terres américaines était synonyme de mort, car elle était l'espace qui les éloignait de la terre des ancêtres, de la mère. Nous nous retrouvons en face d'une problématique mortifère, car non seulement la mer apporte la mort mais elle le fait en

trompant, en jouant sur les apparences, avec dissimulation. C'est le cas dans La vie et la mort de Marcel Gonstran, car la mer est nourricière et accueillante pour les habitants de Grand-Rivière qui s'y rencontrent pour une grande fête familiale, mais c'est elle qui va emporter l'oncle et plonger ses proches dans le désespoir.

Il est intéressant de noter le rapport particulier l'œuvre littéraire entretient avec la mort. Comme beaucoup de créateurs l'ont exprimé à travers leurs écrits, elle est une convocation de l'homme, une incitation à dépasser son destin de dépérissement et de mort. En commentant la mort, peut-être que l'artiste met en avant une utopie qui hisse son humanité à la hauteur d'une dignité et s'exprime dans l'espoir d'une existence conquérante. Comme les esclaves révoltés de la guerre d'indépendance d'Haïti qui chantaient les paroles suivantes<sup>1</sup> :

Grenadiers à l'assaut	- Grenadiers à l'assaut
Sa ki mouri afè kô yo	- tans pis pour ceux qui mourront
Nan poin manman	- nous n'avons pas de mère
Nan poin pitit	- nous n'avons pas de père
Sa ki mouri zafè kô yo	- tant pis pour ceux qui mourront

Etre sans père, être sans mère, être seul au monde, n'est-ce pas le signe de reconnaissance des Immortels ? La mort de l'individu est une chose négligeable si elle se fait dans un cadre plus large, plus collectif.

---

<sup>1</sup> D'ailleurs le texte fait souvent référence au Chant des Carabiniers, ne s'agirait-il pas du Chant des Grenadiers ?

## II) UNE POETIQUE DE LA PROSE

*C'est le poète qui fait du langage, alors qu'en général le prosateur se sert du langage*

*Aimé Césaire*

Comment Placolý investit-il le champ de l'écriture ? Quelles sont les marques de son originalité ? Quel est le style de Placolý ?

### 1. LANGUE ET LANGAGE

Au commencement était le Verbe, nous dit la Bible. Ce primat au verbe face à la parole mérite d'être étudié dans nos sociétés, où l'oral prime. C'est la raison de la naissance d'une situation linguistique conflictuelle, puisque le discours devient opposition entre langue et parole, entre langue écrite et langue parlée.

L'entreprise de l'écrivain doit se présenter à nous d'abord comme un travail. Ce travail s'appuie sur l'existence de fait du langage. Nous dirons que l'écrivain fait œuvre de langage ou une forme donnée de langage.

L'acte de l'écrivain se réalise tout entier au niveau d'un énoncé<sup>1</sup>.

« J'ai donné un nom à chacune d'elles » écrit Christophe Colomb [qui parle des îles]. Comme le fait remarquer Lambert-Félix Prudent dans *Des baragouins à la langue antillaise* : « par cette fabuleuse capacité de nomination, l'acte de parole de l'Européen aux Antilles sera désormais un acte dérisoire et magique »<sup>2</sup>. Fasciné par ce pouvoir, l'Antillais va utiliser l'écriture pour exprimer ses désirs les plus profonds, ses espoirs les plus extrêmes, ses contestations les plus vives. Il veut donner une âme au monde... à son monde. La nomination

<sup>1</sup> Pierre Machery, Pour une théorie de la production littéraire, Paris, Editions Gallimard, 1971, p 19.

<sup>2</sup> Lambert-Felix Prudent, *Des baragouins à la langue antillaise*, Paris, Ed Caribéennes, 1980

devient le procédé de désignation et d'identification, l'élément primordial de la constitution de la personnalité.

Toute littérature naissant dans une situation de contact culturel se trouve confrontée au problème capital du choix de sa langue d'expression. A la nécessité de redevenir soi, qui implique aussi la possession d'une langue, fait obstacle une autre nécessité, celle de la communication la plus large possible du « message » auquel l'écrivain veut associer le plus large public. Ecrire, c'est donc, retrouver les véritables souffles, les véritables espérances de son monde afin de lui redonner la parole, avoir son propre langage pour renommer et réécrire son monde. Dans l'acte de nomination, l'écrivain présente une définition de soi qui doit lui permettre d'engager un échange avec l'autre mais aussi de réaliser une tentative de compréhension de l'autre.

Comment la langue de l'ancien esclavagiste, reflet et produit de sa culture, peut elle traduire les mentalités et les symbolismes hérités de la situation historique et politique dans laquelle les intérêts du colon et du colonisé sont contradictoires ? Comment traduire la réalité de cette aire géographique où la parole fut un élément de résistance (survivances africaines, contestation de l'ordre établi, création d'une culture hybride, communication véhiculaire) ? Comment trouver les mots qui renvoient à soi-même, qui traduisent le mixte né de la rencontre de l'Europe, de l'Afrique et de l'Amérique ? Quel est le statut du langage ?

L'histoire du sujet martiniquais se construit autour de récits successifs : journal (*Frères Volcans*), mythe personnel, faits-divers et périodes historiques où nous pouvons reconnaître l'expérience vécue. Ici ce qui est important, ce n'est pas le fait en lui-même, mais son interprétation. Ecrire signifie utiliser tous les procédés de conteur (montage rapsodique, énumération, parenthèse et digression).

L'écriture en français est héritée de la colonisation. A cause de la colonisation (là, le rôle de l'école est incontestable), la langue française a structuré les imaginaires dans toutes les couches de la société. En termes d'ouverture et de communication, l'utilisation du français peut être une richesse.

Malikà Mokeddem, algérienne qui connaît cette opposition entre deux langues, l'une dominante et l'autre dominée dit à propos de la langue française : « elle ne m'est pas étrangère puisqu'elle vibre dans ma chair et ses mots familiers fouillent incessamment mes pensées, affinent ma sensibilité<sup>1</sup> ». Quand les écrivains antillais écrivent, leur culture les contraint à entendre le discours informulé mais présent dans la dimension émotive de leur quotidien. Comme rendre une représentation totale d'un contexte culturel scindé. Dans l'écriture, ils essayent de faire un syncrétisme entre les deux langues, en s'appuyant surtout sur l'oralité du créole, ce qui permet de construire un texte à plusieurs niveaux. L'œuvre littéraire constitue un réceptacle privilégié et un relais naturel à l'oralité dans laquelle le mythe se développe.

Quand deux cultures, deux « races », deux langages s'opposent, il reste que c'est dans la différence que surgit l'universalité, alors il convient de se poser les questions fondamentales. « Un écrivain peut-il rester prisonnier de sa langue? (F.V, 20)

L'écrivain développe une pratique de l'écriture de fiction et de celle du conte constitutive d'une réflexion sur les rapports entre écriture et oralité. Il est la limite tourmentée de l'oral et de l'écrit. L'écriture est envisagée comme une pratique problématique, il s'agit de s'interroger sur le caractère illusoire de la fiction en pratiquant les stratégies intertextuelles, de tenter de réduire les frontières entre prose et poésie, entre fiction et non-fiction.

L'oralité est support de la voix, de la vocalité. En intégrant l'espace de l'écriture, elle rappelle que l'oralité et l'écriture ont des exigences différentes. Alors que l'écrit représente la norme et la culture lettrée, la parole est à la fois rythme et symbole privilégié de la mémoire, la parole est discours vivant et instrument primordial des relations de l'individu avec le monde. Ecrire l'oral, voilà une contradiction que doivent affronter les écrivains antillais francophones. L'essentiel est donc de ne pas « figer » la langue dans un monde écrit, mais d'essayer comme le proposent Bernabé, Chamoiseau et Confiant de « procéder

---

<sup>1</sup> Malikà Mokeddem, *Le Monde*, Quotidien d'information, Paris, 18 Juin 1991

à l'insémination de la parole créole dans l'écrit neuf » (Eloge de la Créolité). D'autant plus que « l'oral a toujours plus affaire à du collectif social qu'à de l'individuel »<sup>1</sup>.

Le langage est le moyen astucieux par lequel le blanc (les békés) tient à sa merci les esclaves et les prolétaires. De ce fait il y a méfiance vis à vis de la parole. Les mots deviennent l'enjeu de l'écriture. Il s'agit pour l'écrivain de leur donner « leur être poétique » précise Bachelard dans *Poétique de l'espace*.

L'écriture s'exprime généralement dans le questionnement sur la langue. Le problème de la langue est au cœur des tempêtes qui secouent les Antilles. Il s'inscrit dans l'histoire des conflits symboliques et combats politiques quotidiens. Dans des pays en quête d'identité, le choix de l'emploi d'une langue peut avoir valeur d'engagement politique. Celui qui veut proposer un langage nouveau, en particulier, quand il vient des Amériques coloniales, doit tenter de rendre la diversité de ces mondes, de rendre les difficultés inhérentes à l'histoire dans une haute tentative d'exploration de soi et du monde et de soi dans le monde. Pour Placol, seul le réel merveilleux semble être capable de rendre le foisonnement de ces sociétés. Césaire, en bouleversant la syntaxe de la langue française avait montré la voie. Tout comme E. Glissant qui précise dans le *Discours Antillais* (1980,46) que "définir un langage, ce sera définir l'attitude générale de l'être face aux mets dont il use"

Placol propose une esthétique nouvelle qui, tout en s'enrichissant de la Négritude, rend en même temps compte des multiples diversités de nos îles, et de notre environnement américain. La recherche de cette nouvelle esthétique va de pair avec l'élaboration d'un langage qui donne à voir la singularité, la particularité de cet univers. Car la question de la langue et du langage reste l'une des questions primordiales dans la pratique littéraire. La question de la langue est très rapidement posée pour celui qui sait que son « message », tout en assurant une communication la plus large possible, doit aussi être le reflet de son identité. Mais il replace le problème de la langue dans sa réalité

---

<sup>1</sup> M. Affergan, *Anthropologie à la Martinique*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1983, pp. 142-143.

historique. Médiation du réel, il devient une manière d'appréhender la violence de l'histoire, de résoudre l'énigme du chaos du monde.

De la même façon que le miel sourd des ruches, les langues sont l'œuvre des nations... Le problème principal qui vaut aussi bien que pour les autres manifestations culturelles, est celui du rapport subjectif de chacun avec la réalité qui l'entoure. Or il n'y a de réalité qu'historique. » (A.I, 145)

Il engage une réflexion constante sur la littérature et sur les rapports d'incertitude et de perplexité que l'homme entretient avec le réel. La fiction est mise à contribution pour une quête autour de l'identité, la mémoire, le désir, qui aboutit à une vision de l'homme, du monde et de l'Histoire.

Qu'est-ce qui incite l'écrivain à créer une fiction et le lecteur à entrer à sa suite dans le jeu d'une écriture, si ce n'est ce besoin lancinant, en puissance dans chaque individu, de réaliser par l'exploration de l'imaginaire les désirs profonds qui le poussent à l'accomplissement de sa personnalité, c'est-à-dire de son être ? Aussi Roland Barthes nous invite-t-il à distinguer dans les récits la fonctionnalité du faire de celle de l'être<sup>1</sup> ; la première devant s'apprécier dans le déroulement du syntagme narratif, donc en s'appuyant sur les verbes d'action et le jeu métonymique générateurs des péripéties ; la seconde devant se déduire de la combinatoire actantielle par une attribution métaphorique qui dépasse le cadre de l'histoire, afin de satisfaire aux exigences de ce que Gilbert Durand définit par ailleurs comme étant les structures anthropologiques de l'imaginaire<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, Revue trimestrielle du Centre d'études transdisciplinaires et de l'Ecole des Hautes études en sciences sociales, Paris, Seuil, Points, p 9.

<sup>2</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Editions Bordas, 1973, 550 p.

Ce qui distingue le poète du narrateur, et le poète du narrateur du poète, c'est sa relation au réel, et non comme on peut le croire abusivement l'utilisation de la forme versifiée. Le poète choisit d'agir sur le réel en agissant sur les mots. Son écriture devient un mode privilégié d'expression, de réflexion et de création. Le mot désigne presque toujours un signifié très concret. Ces substantifs ne sont pas normalement polysémiques : c'est leur utilisation dans le texte, leur répartition, qui les enrichit de connotations. Le texte littéraire utilise très rarement des localisations déjà lexicalisées, il fabrique et compose des connotations qui lui sont propres, ce qui définit un fonctionnement poétique du discours qui révèle la complexité et l'interpénétration des langues.

Etant accoutumé aux sonorités de la langue nègre, j'ai réfléchi que le mot houcler constituait le final d'une chaîne très longue et très imbriquée dont le premier maillon part du verbe français roucouler. Quelle richesse de leur langue, et quelle transformation du monde des sentiments ! Qu'ils sont impérissables les fleuves du langage ! Et qu'est-ce qu'ils charrient comme alluvions d'or et de diamants ! (F.V, 24).

Ce n'est pas tant dans les mots qu'il faut chercher la vérité que dans l'acte même de parler. Ce ne sont ni le porte-parole ni le support de la parole qui importent, c'est la réalité et les êtres qu'ils contribuent à révéler : révéler l'oppression et l'injustice, rompre la linéarité, le cours chronologique du récit et dynamiter avec violence les mots.

Dans la préface de *La Terre et les Rêveries* de Bachelard insiste sur l'ambivalence de l'image littéraire : à la fois unique, nouvelle, originale, elle séduit le lecteur parce qu'elle retrouve les rêves universels de sa culture. L'image dit bien plus que le réel ; elle est surtout conception du monde : temps, espace, organisation du discours et du monde. L'écriture devient le lieu d'une action et non seulement le lieu d'une « représentation » (Barthes). C'est cette même écriture qui permet à Placolý de dénoncer une situation politique et

sociale sans tomber dans la facilité du roman didactique placé sous le thème de « l'engagement » et du militantisme.

## 2. L'INTERTEXTUALITE

*Un texte « se construit comme une mosaïque de citations », il est « absorption et transformation d'un autre texte ». A la place de nation d'intersubjectivité, s'installe celle d'intertextualité <sup>1</sup>*

*Julia Kristeva*

L'écrivain puise la matière, les thèmes de son œuvre non seulement dans son expérience personnelle et dans celle de la société de son époque et de son héritage socioculturel immédiat mais aussi dans d'autres textes, dans des mythes, des religions qui lui sont moins proches. La création chez Placol, comme beaucoup d'écrivains, est nourrie d'autres textes littéraires. Les œuvres littéraires, tels ces vases communicants dont parlait André Breton, constituent un véritable réseau de lectures croisées. Il n'est pas étonnant que nous soyons, quelquefois, pris de vertige à la découverte des nombreux référents auxquels renvoie l'œuvre placolienne.

Texte et textile ont la même racine : un texte est en effet un tissu, un tissage de fils linguistiques et culturels, un enchevêtrement inextricable d'éléments historiques, psychologiques ou sociologiques. Dimension linguistique, (morphologie, syntaxe, phonétique...) constituent respectivement le cadre et la chaîne du tissu textuel. Viennent s'entrelacer ensuite les multiples fils du sens qui construisent la base même de la trama sémantique du texte, puis s'ajoutent les fils symboliques et culturels... La

---

<sup>1</sup> Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil

texture du tissage révèle la dimension esthétique [du texte] »<sup>1</sup>.

On appelle intertextualité les relations qui existent entre les différentes œuvres et qui peuvent plus ou moins conscientes.

[Toute œuvre] en effet se nourrit, comme on sait, non seulement des matériaux que lui fournit la vie, mais aussi et peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé<sup>2</sup>.

L'œuvre de Placolý est riche en intertextualités. Depuis Julia Kristeva, la relation entre deux textes, quand celle-ci dépasse le simple apport, en termes de citations et d'allusions, s'appelle l'intertextualité. Pour l'auteur, l'intention n'est pas de raturer l'ancien texte pour le faire disparaître en le superposant, mais bien de l'interpeller et d'engager un dialogue avec lui, dans la différence établie par Genette entre l'intertexte et ce qu'il appelle l'hypotexte.

J'entends par (hypertextualité) toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>3</sup>.

Quand il en est conscient, l'auteur propose alors ouvertement son œuvre comme imitation et tisse autour d'elle un réseau de filiation, de parenté qui éclaire l'œuvre. Cependant, on doit admettre que l'intertextualité relève aussi de l'inconscient. Un auteur reproduit malgré lui des schémas culturels, des archétypes puisés dans sa vie sociale, son éducation, ses lectures. Finalement, il faut envisager l'intertextualité comme une espèce de dialogue, d'échange constant entre les textes »<sup>4</sup>. Ce qu'on appelle interprétation d'un texte, c'est la

---

<sup>1</sup> Sylvie Chalaye, Koffi Kwahulé, *Ubu roi*, Paris, Editions Bertrand Lacoste, coll. Parcours de Lecture, p 6.

<sup>2</sup> Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal ? », *Préférences*, Paris, Editions Gallimard, mai 1960.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, « La littérature au second degré », Paris, Editions du Seuil, 1982

<sup>4</sup> Sylvie Chalaye, Koffi Kwahulé, *Ubu roi*, Paris, Editions Bertrand Lacoste, coll. Parcours de Lecture, p 11.

mise en rapport de ce texte avec la multiplicité des autres textes qui en tissent la trame.

Analyser le signe, distinguer ses éléments constitutifs, mettre d'un côté le signifiant, de l'autre le signifié : cette activité qui, chez Saussure, était une simple technique, une routine méthodologique, devient une opération délicate. En d'autres termes le privilège du sémiologue serait de se détourner du signifiant pour se vouer à l'étude du signifié. Pour aussi cerner les signifiants, il faudrait préciser le système dans lequel se trouve le signe en question. L'aptitude à constituer un système est précisément le trait caractéristique de tout passage du pur symbolisme à l'état proprement sémiologique (ou signe) puisqu'un symbole ne devient signe qu'au moment où il cesse d'évoquer par lui-même pour signifier d'une manière indirecte<sup>1</sup>

C'est la circulation intertextuelle de ces vérités de signification offertes à l'emploi, propices au réemploi qui permet d'apprécier le rapport entre parole singulière et substrat littéraire. Mais elle contribue à installer une certaine interdiscursivité dont les écrivains s'emparent et qu'ils traduisent en structures littéraires.

Aucun livre ne peut exister par lui-même ; il est toujours dans un rapport d'appui et de dépendance à l'égard des autres ; il est un point dans un réseau ; il comporte un système d'indications qui renvoient, explicitement ou non, à d'autres livres, à d'autres textes<sup>2</sup>.

Le sens naît de la rencontre entretenue par le texte avec l'intertexte, c'est-à-dire un ensemble d'autres textes dont certains font figure de référence et par rapport auxquels se tissent des relations de complémentarité ou de conflit.

---

<sup>1</sup> Michel-Mansour Thérèse, in *Texte Africain et Voies/ Voix critiques*, Paris, Editions Khartala, p 159

D'où cette bousculade des mots, des images au fil desquels se devinent des réminiscences littéraires l'intertextualité " chère à Julia. Kristeva et à Philippe Sollers" qu'un lecteur distrait pourrait attribuer à la négligence ou au pédantisme ostentatoire d'un lettré mais qui sont en fait, comme disait Sollers, " autant de questions à notre ignorance ". Tel vers de Saint-John Perse, tel autre de Césaire ou de Daniel Thaly, telle scène de Michelle Lacrosil (le suicide de Cajou), tel souvenir de Salvat Etchart (sortes de projecteurs braqués sur la réalité antillaise, de rayons " X " susceptibles d'en dévoiler la vérité profonde) se pressent chez Placolý, mêlés aux visions de Fort-de-France un soir de Noël 1959, comme se heurtent dans l'esprit de Marcel Gonstran les souvenirs de Léna, du bal Blomet, d'une grève ou d'une nuit dans les rues de Paris<sup>1</sup>.

Interoralité et intertextualité soutiennent le discours. Ayant acquis une solide formation philosophique, lecteur assidu de Sartre, Kierkegaard, Hegel, Marx, Lénine, Césaire et Fanon, Placolý (surtout dans ses essais et le roman *Frères Volcans*) émaille son œuvre de réflexions philosophiques. En bon lecteur de Northon Frye, qui déclare que toute œuvre est la redite de la Bible, Placolý transforme la prophétie biblique : « les premiers seront les derniers » en une réflexion du narrateur de *Frères Volcans* : « Voici la pensée de la semaine : ceux qui s'humilient seront élevés, ceux qui s'élèvent seront abaissés » (F.V, 75). L'évocation de l'Ancien Testament qui est un document sur l'exil et l'errance, rappelle que la conscience collective antillaise naît de la relation avec le Différent, l'Autre. Nous retrouvons cette symbolique du livre dans la passion du personnage de *Frères Volcans* pour les livres et sa bibliothèque. La bibliothèque devient symbole de connaissance, de sagesse. Chaque fois que le personnage est montré en train de lire, par effet de miroir, il renvoie sa propre image au lecteur, dans une mise en abîme.

---

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Cahiers pour l'analyse* n° 9, Paris, Editions Hachette, 1968, p 14.

<sup>1</sup> Jack Corzani, *La littérature des Antilles-Guyane françaises*, Tome VI, Fort-de-France, Editions Desormeaux, p 246

J'ai toujours connu à mon père la passion des beaux livres. Il m'a laissé en héritage des collections exceptionnelles. La chaleur et le renfermement les gâtent. Je les habille de neuf. (F.V, 19).

Ce respect exacerbé du livre professé par le Maître renvoie à la tradition orale antillaise qui magnifie la parole. Placolý en profite pour mettre en questionnement une pratique qui est en partie responsable de la tromperie dont les nègres furent victimes à la proclamation de la libération.

Un homme vit cinquante ans, un livre quatre fois plus. Nos biens sont sujets aux aléas du temps, le livre non. Conservé, protégé et couvé, il peut durer sur des siècles.

Si les générations futures oublie les paroles du jeune livre, c'est que ces générations-là auront cessé d'exister, ou qu'il leur sera né d'autres vérités que nous ne saurions imaginer. (F.V, 19)

Mais cet engouement se comprend à la lecture de l'histoire, quand les esclaves n'avaient pas accès au livre et ne faisaient confiance qu'à la parole pour perpétuer leur vie.

Les esclaves en mourant ne laissent pas de traces ; noyés pour toujours dans l'eau sans saveur de la mort nocturne, ils ont conscience de l'inanité de la vie . C'est pourquoi ils accordent tant d'importance à leurs paroles, à la parole, cette faculté inaltérable de parler ; ils en font le symbole de la personne (F.V).

Avec le recul, nous voyons affleurer le débat qui a fleuri aux Antilles francophones, dans les années quatre-vingts sur la place de l'écrit et de la parole dans la création littéraire. Dans ce débat, Placolý attire l'attention sur la nécessité de laisser une mémoire aux générations futures, quand d'autres écrivains insistaient sur la notion d'oralité dans la littérature.

L'intertextualité peut prendre une autre forme. La description des symptômes de la maladie dont est atteint le Maître nous rappelle la scène admirable où Flaubert nous fait part des effets du poison sur l'organisme d'Emma Bovary. Chez les deux écrivains, nous trouvons la même accumulation de détails, la même précision dans la description des réactions du corps humain, les mêmes interrogations, les mêmes conclusions sur la réalité et l'espérance d'un corps idéal, d'un physique à l'épreuve des affres de la maladie.

Il arrive que Placolý pose sur ses personnages un regard sartrien. Très souvent, il refuse de dire plus sur les personnages que ce qu'ils expriment eux-mêmes (focalisation interne) ou il le fait dire par d'autres personnages du texte : c'est une pratique largement répandue dans *La Vie et la Mort de Marcel Gonstran* et dans *Frères Volcans*. Avec Sartre, il justifie la violence des opprimés contre les oppresseurs. Comme chez Sartre, l'aliénation est le mal qui ronge les structures de la société. La notion de responsabilité de l'écrivain que l'on retrouve dans *Chemins de la liberté* ou *Situations* et plus particulièrement dans *Qu'est-ce que la littérature ?* hante les œuvres placoliennes.

A quel poids devons-nous peser l'avenir ? Voilà une question qu'aucun écrivain antillais ne devrait escamoter maintenant. Il y a eu ces derniers temps un essai de revalorisation de notre passé d'esclaves. Chaînes et visages marqués par la résignation, héritage des combats perdus d'avance et des révoltes matées. On coupe les jarrets des fuyards, on meurtrit les muscles rebelles, on creve les yeux de ceux qui voient et la langue de ceux qui parlent. On soudoie les hésitants, pesant leur sang à la balance de l'argent. Refusons donc enfin de nous glorifier d'une histoire marquée sur notre dos par le fouet cinglant du maître. Désolidarisons du chœur des Atrides. (J.T, 123)

Cette réflexion de Placolý, dans son essai « La mer et la forêt », nous renvoie inévitablement aux mots de Sartre : « l'essentiel n'est pas ce que l'on a

fait de nous, mais ce que nous ferons de ce que l'on a fait de nous » ou à Fanon quand il déclare vouloir dépasser le passé pour aller de l'avant.

Je ne veux pas chanter le passé aux dépens de mon présent et de mon avenir. Je ne veux qu'une chose : que cesse à jamais l'asservissement de l'homme, c'est-à-dire de moi par un autre. Qu'il me soit permis de découvrir et de vouloir l'homme où qu'il se trouve.

*La vie et la mort de Marcel Gonstran* nous semble une application littéraire de l'analyse fanonienne de l'aliéné et de l'aliénation. Fanon qui précise que le combat du colonisé se conçoit selon trois figures décrites dans *Peaux noires, masques blancs*. La première étant celle de la séduction ; la seconde, celle du défi ; la troisième, celle de la lutte pour la reconnaissance. Si séduire (seducere), c'est détourner l'autre, l'entraîner à l'écart de lui-même, c'est tout aussi bien pour le séducteur « s'indéterminer ». Nous avons en mémoire le séducteur Marcel qui cherche à éblouir Léonora à travers sa prestance et l'éclat du simulacre produit par son masque.

Posément, conscient de son effet, il enlève son manteau, le pose sur le dossier de la banquette, vérifie l'escampe de son pantalon, le nœud de sa cravate, et se carre bien au fond de son siège...Le garçon lui a apporté sa bière. Marcel paye avec largesse et le renvoie, grand seigneur. Ah, s'il avait eu la bonne idée de mettre son costume de serge bleue qui lui donne tout à fait l'air d'un ambassadeur nègre. (M.G, 13-14).

Après l'échec de sa relation avec Léonora, Marcel défie la société et ses injustices, pour finir par s'engager dans le combat pour la reconnaissance en apprenant à habiter sa terre et à maîtriser son histoire. La violence accompagne la séduction, car cette dernière n'est pas productive.

Je ne pensais pas que le sang pût me monter à la tête. Et voilà, quand je vis cet homme tué, massacré, à bout portant, mon petit bout de rasoir m'a sauté dans la main,

courbe comme un voile, sûr, rapide et bien tranchant. Mon cri de guerre, je l'ai poussé, posément, sans passion... On me prit sur les dix heures du soir, alors que je levais comme un totem la tranche ensanglantée du rasoir. On me mit en prison. Mais peu m'importait. (M.G, 59)

La symbolique du héros est particulière chez Placolý. Il s'agit de rendre un hommage à tous les résistants dont il faut perpétuer le souvenir. « Malheur aux peuples qui ont besoin de héros », disait B. Brecht. Mais il s'empressait d'ajouter : « Honte à ceux qui oublient leurs grands hommes ». De Pierrot, Michel et Makendal, celui qui fut le plus célèbre chef marron et qui exerça une réelle fascination sur son entourage, l'un de ceux qui réussit à allier puissance politique et religieuse ; à ceux dont les noms ne sont pas encore connus (F.V, 89). Au-delà de cette dichotomie apparente apparaît toute la philosophie marxiste de Placolý : favoriser le collectif contre l'individuel. Le modèle « individuel » exalté par Césaire, en particulier dans son théâtre est délaissé au profit d'un héros plus collectif et plus en rapport avec la lutte politique qu'il entend mener, lui Placolý. L'écrivain choisit de mettre en valeur l'énorme masse des anonymes qui travaillent la terre et dont la liberté va être volée. Ceux qui ne vont bénéficier ni de la liberté totale, ni de la jouissance du fruit de leur travail, et qui vont subir un asservissement économique plus prononcé, donc idéologique, selon l'analyse marxiste.

L'écrivain ressent le besoin de créer de nouvelles versions de l'Histoire. Mais en même temps, Placolý démythifie et remet en question sa propre version. Placolý en profite pour nous mettre en garde contre le danger de nous laisser piéger par nos propres fictions comme nous avons pu nous laisser tromper par les mythes des colonisateurs. Il ne suffit pas de renverser les images pour arriver à la vérité, pour éviter de nous brûler les ailes au piège des fictions que nous avons [aurons] nous-mêmes créées.

Mais on ne peut clore le débat d'un mot : au commencement est Toussaint Louverture et sans

Toussaint, il n'y avait point de Dessalines, cette continuation<sup>1</sup>.

Mais il faudrait ajouter qu'à travers *Frères Volcans*, Placolý poursuit une communication engagée depuis de nombreuses années à travers son œuvre, avec Césaire. C'est une reconnaissance, même dans la critique, de la position de maître à penser de Césaire. Le premier s'inscrit en plein dans l'intertextualité, quand il réaffirme que tout texte est une redite se jouant sur la transparence mimétique d'un texte existant.

Il suffit de relire la description que Placolý nous fait de la ville de Fort-de-France dans *L'eau-de-mort quildive* ou dans « Le voyage secret d'Auguste-Jean Chrysostome. Cette ville moderne qui refuse l'amitié et l'amour et se fait phagocyter par les machines et les vastes rues. Une ville qui ne prend pas compte de sa dégradation qui s'installe dans le désordre et le factice.

Serait-ce cela l'humanité ?... je m'adresse à toi, ma ville, et te somme de répondre. Par tes poumons de bronze et par ta bouche de digues et de mer, réponds

Radoubs! Radoubs!

Fort-de-France, avec ses immeubles queue supporte à pleins bras, ses caténaires ses ports de mer, de ciel et ses gares queue conçoit en secret, Fort-de-France passe sur le verre de l'amitié et sur l'amour en ce queue affine aux fleurs. Toute ville moderne respire la technique, les bouquets de néon, la splendeur des magasins, les marchés construits en acier et en briques, comme des gares, leur ciel traversé de fumées bleuâtres et grises... Fort-de-France, elle, ainsi qu'une jeteuse de sorts vivante sous un tas de vieilleries, de gris-gris, de poudres et de mystères, Fort-de-France refuse les lumières du futur... Pourtant, tu te pousseras bien, vieille canaille, et tu disparaîtras même

---

<sup>1</sup> Aimé Césaire, *Toussaint Louverture*, Paris, Présence Africaine, p 282.

sous l'assaut des machines, des rues rectilignes et vastes ;  
ton nom disparaîtra aussi, écho suspendu dans le ciel ; et  
même là tu n'auras pas ta place, car la lune finira bien par  
te jeter ses sorts !... Ecoute ta voix

Radoubs!

Le quartier de Terres-Sainville ressemble à une fuite  
désordonnée et lasse. Tout branle, tout y est petit, trapu et  
gourd. A part l'avenue Jean Jaurès qui la traverse, moderne  
figure du vieux Chemin du Roy, les rues y sont serrées,  
comme un jeu de quilles, hasardeuses, du Brésil à la petite  
Guinée. (G,194,199).

Comment ne pas entendre l'écho des vers du *Cahier du pays natal*, où  
Fort-de-France est décrite comme une ville saine et terne, qui s'est installée  
dans la passivité, qui subit l'oppression ? Une ville où la solidarité n'existe pas,  
où l'audace et le sursaut salvateur se font attendre.

Au bout du petit matin, sur cette plus fragile épaisseur de  
terre que dépasse de façon humiliante son grandiose avenir  
- les volcans éclateront, l'eau nue emportera les taches  
mûres du soleil et il ne restera plus qu'un bouillonnement  
tiède picoré d'oiseaux marins - la plage des songes et  
l'insensé réveil.

Au bout du petit matin, cette ville plate - étalée, trébuchée  
de son bon sens, inerte, essoufflée sous son fardeau  
géométrique de croix éternellement recommençante,  
indocile à son sort, muette, contrariée de toutes façons,  
incapable de croître selon le suc de cette terre,  
embarrassée, rognée, réduite, en rupture de faune et de  
flore.

Au bout du petit matin, cette ville plate - étalée...

Et dans cette ville inerte, cette foule criarde si étonnamment passée à côté de son cri comme cette ville à côté de son mouvement, de son sens, sans inquiétude, à côté de son vrai cri, le seul qu'on eût voulu l'entendre crier parce qu'on le sent sien lui seul; parce qu'on le sent habiter en elle dans quelque refuge profond d'ombre et d'orgueil, dans cette ville inerte, cette foule à côté de son cri de faim, de misère, de révolte, de haine, cette foule si étrangement bavarde et muette.

Dans cette ville inerte, cette étrange foule qui ne s'entasse pas, ne se mêle pas: habile à découvrir le point de désencastration, de fuite, d'esquive. Cette foule qui ne sait pas faire foule, cette foule, on s'en rend compte, si parfaitement seule sous ce soleil, à la façon dont une femme, toute on eût cru à sa cadence lyrique, interpelle brusquement une pluie hypothétique et lui intime l'ordre de ne pas tomber; ou à un signe rapide de croix sans mobile visible; ou à l'animalité subitement grave d'une paysanne, urinant debout, les jambes écartées, roides.

Dans cette ville inerte, cette foule désolée sous le soleil, ne participant à rien de ce qui s'exprime, s'affirme, se libère au grand jour de cette terre sienne. Ni à l'impératrice Joséphine des Français rêvant très haut au-dessus de la négraille. Ni au libérateur figé dans sa libération de pierre blanchie. Ni au conquistador. Ni à ce mépris, ni à cette liberté, ni à cette audace.

Au bout du petit matin, cette ville inerte et ses au-delà de lèpres, de consommation, de famines, de peurs tapies dans les ravins, de peurs juchées dans les arbres, de peurs

creusées dans le sol, de peurs en dérive dans le ciel, de peurs amoncelées et ses fumerolles d'angoisse<sup>1</sup>.

Pourquoi Placolý choisit-il d'interroger Césaire ? Cette attitude a eu une importance particulière dans la démarche placolienne. Elle est d'abord l'expression d'une véritable admiration pour Césaire et son œuvre. Faut-il rappeler que Placolý adresse son premier roman au poète qui lui recommande de « penser à l'Universel » ? Faut-il rappeler que Placolý s'est attaché à donner, dans la revue *Tranchées*, les clefs d'une compréhension de l'œuvre de Césaire ? Faut-il rappeler que c'est sur proposition de Césaire, lui-même, qu'il participe au groupe de réflexion sur la commémoration du cinquantenaire de la « découverte » de l'Amérique ? Il faut relire ces lignes sur le *Cahier d'un retour au pays natal* dans « Le voyage secret d'Auguste-Jean Chrysostome » pour se rendre compte de l'importance que donne Placolý à ce texte. Nous serions tentés de dire, que l'œuvre de l'écrivain se conçoit, au moins en partie, en référence à Césaire.

J'ai eu en mains à l'époque dont je parle un opuscule écrit par un petit professeur de lycée, dont on me dit aujourd'hui qu'il a fait son chemin. Effectivement, j'en ai entendu parler. En relisant les phrases qu'il écrivait, je me suis rendu compte qu'il avait compris qu'une ville restera toujours notre aeterna mater. Observons que c'est par une méditation sur la ville qu'il entreprend son parcours poétique. Ce poète parlait de « décret d'expropriation ». Expropriation de quoi, puisque nous n'avons jamais rien possédé, les huissiers de justice, la colonisation nous ayant tout enlevé. L'excès, la démesure, le grand tam-tam aveugle dont il parle, je les ai trouvés dans les livres, pas dans ma vie qui tentait de prendre essor de l'autre côté du désastre. (J.T, 137).

---

<sup>1</sup> Aimé Césaire, *La Poésie*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p 10.

Pourquoi ce recours constant à l'intertextualité ? Tout d'abord, nous devons noter une lecture différente qui fait la plurivocité du signifiant qui est modifié au gré des échos intra et intertextuels. Ensuite, l'intervention de Placolý rappelle que la construction de la société martiniquaise se fait à partir d'un moi fluctuant – les personnages placoliens en sont la preuve –, de vérités plurielles, d'un sujet en formation qu'il faut, sans cesse recontextualiser. Derrière un échange textuel constant s'engage une reconnaissance filiale et fraternelle qui accompagne un dialogue sur la symbolique et l'approfondissement du questionnement de la société antillaise.

Nous pouvons noter deux grands mouvements dans *Cahier d'un retour au pays natal*. Le premier nous renvoie aux souvenirs du poète qui affluent, jusqu'à cette rencontre décisive qu'il fait dans le tramway. Rencontre honteuse avec un nègre qui déclenche une prise de conscience. Dans le deuxième mouvement, le premier nommé part à la découverte de la négritude et de l'humanité. Le poème appartient bien au triptyque : Aliénation – Prise de conscience – Construction du Sujet. Généralement, le roman reprend la même construction. Marcel écrit son « cahier d'un retour au pays natal ». De nombreux souvenirs de jeunesse affluent, les heureux avec la vénérée Excellentia, les plus malheureux avec les cataclysmes naturels ou la mort de l'oncle. L'échec avec Léonora, plus ses difficultés de vie à Paris le conduisent à une prise de conscience qui le conduiront à venir mourir dans son pays, parce que « tel nègre qui meurt en France a besoin d'un peu de soleil » (M.G, 172).

Nous pouvons nous interroger sur la similitude de trajectoire et l'influence de Césaire sur la transformation de la pièce *La fin douloureuse et tragique d'André Alikér*. Comme pour « l'oratorio » *Et les chiens se taisaient*, cette pièce transgresse les lois du genre. Comme pour Césaire qui fertilise son texte en nous proposant plusieurs versions dramatiques, Placolý propose une version « opéra » qui ressemble étrangement à « l'oratorio ». André Alikér, est lui-même un Rebelle, car Prométhée en puissance, il défie l'oligarchie békée en oubliant les paroles de Césaire dans *Et les Chiens se taisaient* : « Homme, prends garde, le feu est un langage qui ne demande qu'à courir ».

Mais l'intertextualité ne s'arrête pas à la pensée césairienne. Car Placolý ne se prive pas de rappeler que la vraie fraternité, celle qui fait des hommes de véritables frères se bâtit dans l'association franche de l'intelligence et de la générosité, dans la défense de valeurs humaines incontournables et non dans la proclamation agressive de la seule couleur de la peau. Victor Schœlcher est un exemple remarquable de cette relation intertextuelle, il lui rend un hommage appuyé comme « visionnaire des Amériques », car il avait été le seul à prophétiser la volonté fédéraliste des îles de la Caraïbe, mais aussi comme combattant infatigable de la cause abolitionniste.

Voyageur impénitent, visionnaire des Amériques, des esclavagistes, il en forgera pour la première fois je crois une perspective internationaliste. Je ne pense pas qu'aucun texte de Schœlcher ait jamais figuré dans un manuel scolaire. (F.V, 123).

S'étant démarqué de toute approche essentiellement raciologique du monde et particulièrement du monde des Antilles, il n'hésite pas à montrer les limites de la pensée de Schœlcher, puisque sa revendication abolitionniste n'a jamais été effleurée par l'anticolonialisme. Ses propos parlent d'eux-mêmes.

La propriété coloniale rentrée dans le droit chemin devient inattaquable et acquiert une sécurité que maintenant elle a perdue à jamais<sup>1</sup>.

Chez Schœlcher, jamais il n'a été question de remettre en cause l'organisation de la société coloniale mais seulement de supprimer l'esclavage. Car à tout prendre, les esclaves sont entrés dans l'espace du travail salarié sans pouvoir choisir autrement, par ignorance, par manque de projet de société, par tromperie organisée par les textes et ceux qui les avaient rédigés. C'est en ce sens que Placolý nous invite, à la lecture de Schœlcher, à nous interroger sur le passé d'aujourd'hui, sur les inévitables blocages d'une société qui ne nous autorise pas, au moment où nous sommes, à découvrir l'autre

---

<sup>1</sup> Victor Schoelcher, *Des colonies françaises, abolition immédiate de l'esclavage*, (Ed de 1842, reproduction), Basse-Terre, 1976, p 373.

versant de notre histoire et, inévitablement, à engager la construction de pays et d'hommes nouveaux.

Hier, il appartenait à son maître, il vivait pour mourir sur une portion de la terre, il devait à la tâche exténuante des champs, sévices, tortures et châtiments faisaient partie de l'écoulement quotidien de ses jours.

Aujourd'hui, il aurait pu dire comme le poète « je ne suis plus rien ». (F.V, 122).

Peut-être que la lecture de Cervantès peut nous aider à comprendre les affinités de Placolý avec José-Luis Borgès, car ce dernier est lui-même un fervent admirateur de l'écrivain espagnol. En 1951, dans un prologue écrit pour le *Retour à Don Quichotte* d'Alberto Guenchunoooff et en 1956, dans un essai intitulé «Quichotte», Borges prend appui sur le texte cervantain pour s'interroger sur les rapports entre le réel et l'imaginaire, entre le droit d'immortalité dont dispose le créateur sur ses personnages et sur les jeux illusionnistes dans la création dont Cervantès est familier.

Il nous semble que Placolý est en réelle intertextualité avec Cervantès. Un manuscrit « perdu » et « découvert » est à la base même du *Don Quichotte*. Cet artifice a pour but de donner une sorte de vraisemblance à une réalité historique théoriquement vérifiable. Cette convention a trois sortes de fonctions :

- elle lui permet de discuter de sa création à l'instant où elle surgit en tant qu'écriture ;
- elle lui fournit un matériau unificateur à l'aide duquel il peut agencer préface et récit, récit et postface, narration et réflexion, en leur donnant forme pour construire un roman cohérent ;
- enfin, le plus important peut-être, elle lui permet d'écrire son livre, de combiner réalisme et imaginaire.

Comme pour le personnage de Quichotte, Placolý avait compris que son texte, son récit, à la fois simple et complexe ne pouvait se réduire à une simple formulation narrative et son imagination créatrice devait s'incarner dans un personnage inédit pour la littérature antillaise, un blanc progressiste et républicain, en total décalage avec son époque. Placolý place son héros, qui n'est ni noir, ni véritablement blanc, dans une situation inédite de lecteur dans un monde inculte.

Il faut prendre ce personnage de blanc créole comme une invention littéraire. L'écrivain en fait un critique à sa propre entreprise où les livres lui permettent d'affronter la tristesse de la réalité ou être dans la réalité de la littérature. L'écriture est elle-même le dialogue et la convergence de deux discours différents, elle se bâtit dans le présent de la « narration » simultanée à la lecture et dans le passé de la mémoire. Elle fait la preuve de sa capacité de représenter le réel par le roman.

La réflexion sur le roman que mène Vincent Placolý intervient dans Frères Volcans comme l'une des questions importantes dans le champ de la littérature antillaise et de la recherche scripturale. Il s'agit évidemment d'attirer l'attention du lecteur sur les différences entre la présentation narrative de la réalité et la présentation de la fiction et de rendre manifeste la relativité des frontières entre les deux domaines.

Les choix esthétiques de l'écrivain se laissent entrevoir. Comme si, celui-ci nous dévoilait le contexte littéraire où s'est forgé son métier d'écrivain. On comprend, dès lors, l'importance que revêt, dans notre quête du vrai, la préface de Frères Volcans. Ce que nous découvrons, c'est un être né d'un acte de lecture, institué comme tel par le regard du lecteur-historien et par le regard du lecteur que nous sommes. Nous nous trouvons dans un espace textuel où le projet de l'écrivain s'affirme.

Modèle de création romanesque, modèle de lecture critique, modèle critique, ce roman fait exception, non seulement dans la littérature martiniquaise de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, mais aussi dans toute celle des Antilles. Frères Volcans semble nous dire que l'auteur est arrivé au bout d'une première

réflexion sur son art et a construit une œuvre de synthèse de toutes ses expériences d'écriture qui vont du conte au roman, écritures où le roman peut s'intégrer sans se détruire.

On a là l'expression d'une profonde allégresse comme si Vincent Placolý avait conscience d'avoir résolu un problème. Quel problème ? Le problème du roman – par là même le problème de l'écriture, le problème obsédant de la littérature auquel Placolý a consacré son existence. Tous les talents dont il était largement pourvu (pédagogue souriant et espiègle, auteur dramatique de théâtre, etc.) n'auront été que des suites, des superfluités de cette vocation première : la recherche dramatique, dans l'écriture, de la vérité de la vie que nous menons et dont nous voudrions écrire le mystère<sup>1</sup>.

C'est la même problématique que nous retrouvons dans la rédaction de *La vie et la mort de Marcel Gonstran*. Nous ne devons pas nous laisser abuser par le « je » qui s'adresse au lecteur. Ce « je » fluctuant, qui va de Marcel à Placolý, de l'ethnologue à d'autres personnages. Nous devons mettre ce va-et-vient du « je » en relation avec la veillée mortuaire antillaise où chacun intervient pour conter des histoires sur la vie du mort. Dans le conte, il existe une unité entre le narrateur et la communauté de ses auditeurs car ils partagent des expériences communes, et qu'entre eux existent une unité de leur vision et de leur appréciation du monde. Mais Placolý rappelle qu'avec l'irruption du roman dans la pratique expressive antillaise, « la parole de l'auteur s'efface derrière l'écriture. »

Ces références à d'autres œuvres littéraires, à d'autres genres, à d'autres arts, à ce que d'autres ont écrit, aux réflexions d'autres constituent la trame profonde d'une intertextualité qui construit et reconstruit sans cesse une multitude d'images, une architecture et complémentaiement une symbolique

---

<sup>1</sup> René Ménéil, « Adieu Frère Volcan », *Justice* n° 2, Organe hebdomadaire du Parti Communiste Martiniquais, 09 Janvier 1992.

du monde. C'est le rôle de la polyphonie de faire se rencontrer des histoires différentes qui s'expliquent, s'éclairent et se complètent mutuellement. Le rôle didactique de ce discours métanarratif n'intervient dans les textes qu'aux moments stratégiques où le scripteur veut interpeller le lecteur pour qu'il accède à la réalité de l'objet littéraire, aux arcanes de la création littéraire.

Comment comprendre la pièce *Mambo*, si nous n'avons pas présente à l'esprit la parabole du Maître et de l'Esclave si finement illustrée par Shakespeare, Brecht et Césaire dans *La Tempête*, *Maître Puntila et son valet Matti* et *Une tempête* ?

C'est dans la Phénoménologie de l'esprit que se trouve le passage consacré à la dialectique du Maître et de l'Esclave. Cette tournure française ne traduit pas fidèlement la lettre du texte hégélien original - Hegel ne dit pas « Sklave » (l'esclave) mais « Knecht » (le valet) - mais en restitue l'esprit. Au moyen de cette parabole du « Maître » et du « Valet », de la maîtrise et de la servitude, Hegel fait, selon Marx, une analyse applicable à toutes les formes de domination. Non pas une dialectique des individus mais une dialectique des péripéties de la dualité intérieure. La dialectique hégélienne est d'abord une dialectique de la conscience de soi. Toute conscience est, en un sens, double, dédoublée, toujours autre qu'elle-même. Cette figure de la dualité intérieure de toute conscience est le point de départ d'un itinéraire philosophique qui, conduisant à la réconciliation du « Même » et de l'« Autre », rendrait possible un rapport interne à l'altérité, fut-elle sociale, culturelle, raciale ou sexuelle<sup>1</sup>

Car dans une intuition géniale, Placolý décide de ne plus représenter « le combat pour la reconnaissance », mais bien de montrer le Maître, élevé par les « valets », les travailleurs de l'habitation et de nous présenter « une péripétie de

---

<sup>1</sup> Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, Editions Presses Universitaires de France, Coll. Ecritures Francophones, Paris, Juin 1998, p 215

rapports de l'homme noir et de l'homme béké, de l'homme dans le monde de la plantation, de l'homme dans le monde présent, avec un nouvel éclairage.

La coïncidence entre le quotidien et le mythique pose la question de la parodie, question essentielle pour la culture se réclamant du masque. La parodie peut marquer la distance d'une aliénation choisie ou forcée de la mémoire, signaler le déplacement critique du sujet face à la culture de l'Autre.

La pratique de l'écriture de la fiction et du conte est constitutive d'une réflexion sur les rapports entre écriture et oralité. L'écriture est envisagée comme une pratique problématique, il s'agit de s'interroger sur le caractère illusoire de la fiction en pratiquant les stratégies intertextuelles, de tenter de réduire les frontières entre prose et poésie, entre fiction et non-fiction. Il engage une réflexion constante sur la littérature et sur les rapports d'incertitude et de perplexité que l'homme entretient avec le réel. Les emprunts aux mythes, à la Bible s'entrelacent comme autant de modulations distancées où chaque rappel vaut autant que l'élément qui s'y rajoute, l'écart autant que l'écho. Loin d'être réductible à une correspondance terme à terme, la texture du récit naît de ces recoupements, reprises, découpages et détournements. Le mouvement est triple : c'est un retour aux origines (quête collective) une (re) naissance grâce à une identité retrouvée (quête individuelle), l'utopie d'une demeure, un topos (lien dialogique entre histoire et mythe). D'où la place centrale de la réactualisation dans la littérature qui est mise en scène active de la nostalgie de la tradition orale, elle doit tendre à préserver à la fois la dynamique de la représentation et la catharsis.

### 3 . LA REECRITURE

Avec Placolý, nous vérifions les définitions du théoricien Genette. Comme nous l'avons vu l'intertextualité se fonde sur l'allusion, la citation, l'imitation y compris le plagiat, elle fonctionne surtout par référence à des œuvres antérieures. Par contre, l'hypertextualité renvoie à des notions de pastiche, de révision à partir d'une source littéraire appelée « hypotexte ». L'œuvre de Placolý est aussi porteuse d'hypertextualité, de dialogues avec des œuvres issues de sources universelles.

#### 3.1 : UNE PRATIQUE CONSTANTE

L'étude à laquelle nous procédons nous révèle l'existence d'une particularité du théâtre de Placolý. Si nous considérons les quatorze œuvres recensées une évidence s'impose à tous : on peut y décerner une opposition nette. Huit d'entre elles *La fin douloureuse et tragique d'André Alier*, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Scènes de la vie de Joséphine Tascher de la Pagerie*, *Guanahani*, *Pamélo ou la liberté*, *Vivre ou mourir ou la mort de Mara*, *La véritable histoire de Médard Aribot* et *Grand Hôtel* sont des œuvres originales alors que les autres *Don Juan*, *Mambo*, *Arlette Chaussette*, *L'auberge des trois passes*, *Massacre au bord de la mer de Tartane* et *Colomb* 92 sont des adaptations.

Quels sont les thèmes que Placolý nous propose à l'adaptation ? Quels sont les auteurs qu'il choisit d'adapter ? Pourquoi choisit-il d'adapter une martiniquaise, Marie-Thérèse Lung-Fu, trois européens, Molière, Tirso de Molina et Goldoni et un Africain Athol Fugar ?

*Don Juan est*, nous l'avons vu, l'expression, par excellence, du mythe de la séduction. En quoi ce mythe longuement développé peut-il servir notre littérature ? *Mambo* a, originellement, pour cadre l'Afrique du Sud. Cette pièce nous montre la société sud-africaine dans ses aspects les plus vils la ségrégation la xénophobie qui s'appuie sur la loi constitutionnelle d'apartheid. Pourquoi donc Placolý choisit-il d'adapter ce texte qui se suffit à lui-même ? Pourquoi décide-t-il de transposer l'action dans les Antilles des années 50 ?

COLOMB 92 est inspirée de l'œuvre de Lope de Vega et met en scène la "rencontre" de deux 'mondes qui vont se regarder, se juger, s'opposer ... jusqu'à l'asservissement de l'un d'entre eux (les Indiens).

L'analyse de cette volonté affichée et revendiquée permet de s'interroger sur cette pratique littéraire de réduplication de textes dramatiques qui sont étrangers à notre environnement immédiat.

Devons nous comprendre que l'espace socioculturel antillais n'est pas générateur de thèmes dramatiques ? Quels sont les éléments qui ont déterminé l'adaptation de Placolý? Quels rapports les textes de Placolý entretiennent-ils avec les textes originels? Peut-on considérer que le discours de l'auteur dramatique est une redite du discours originel ? Comment appréhender le discours de l'écrivain ?

Evidemment, les choix d'adaptation de Placolý ne sont pas innocents. Sans nul doute, il faut y voir un hommage respectueux aux auteurs concernés. En effet, il est difficile que le commun des mortels accepte que l'on décide d'adapter l'œuvre d'un écrivain pour lequel l'on n'a ni respect, ni admiration. Peut-on alors dire qu'il s'agit d'une solution de facilité ou alors les intentions du dramaturge sont-elles, en réalité, plus profondes ? Nous ne saurions nous contenter de la réponse apportée par Julia Kristeva : qui écrit que "tout texte se construit comme une mosaïque de citations et tout texte est absorption et transformation d'un autre texte".

En admettant que la création réfléchit son créateur, donc que l'œuvre peut nous révéler la pensée de son auteur, il faut alors tenir compte du vécu de Placolý, militant politique pourfendant le colonialisme. Placolý veut donc nous faire connaître sa vérité

- à propos de l'affaire Alikér qui n'a jamais connu de dénouement ; de cet homme qui n'a jamais renoncé à se battre pour la justice et la vérité malgré les menaces, de ce militant qui dérangeait l'ordre établi par l'oligarchie et ses alliés.

Monsieur MONSIGNY : Je t'ai dit cent fois que personne ne peut nous inquiéter. Je suis au-dessus des lois.

MONSIGNY : J'ai vendu ma parole. Le rêve de ma femme rappelle à ma mémoire l'image obsédante de la liberté des coupables.

LE MASQUE : Leur morale est atteinte à jamais, pour toujours. Observez le procureur de la République, comme il boit. Je lui ai jeté dans les pattes la putain qui porte le masque aux oiseaux. il est perdu... Et le masque d'Orphée, savez-vous qui il est ? Observez le bien. Il dira ce que nous lui aurons dit de dire ...<sup>1</sup>

- Sur les rapports coloniaux dans la société de plantations qui arrivait à l'aube de la modernité ; les rapports maître-esclave, les relations conflictuelles de deux races, deux classes sociales.

Sam : "Dépi i ti bolonm soti lékol travail en bitasion, sa i aprann ... Koupé kann, Fimié kann, Fouyé kannal, baté milé, es ou komprann sa sé an la vi ?

"Depuis qu'il a quitté l'école, il travaille aux champs. Qu'a-t-il appris ? Il a coupé la canne, lui a donné du fumier, tracé et fouillé des canaux, s'est occupé des mulets. Crois tu que ce soit une vie ?

Le béké : "le nègre d'habitation, attiré par les mirages factices de la ville, se trouve entraîné malgré lui dans un engrenage nuisible au développement de l'économie du pays, il ne considère plus son corps et son âme comme des instruments de travail et d'intelligence, mais bien comme des éléments essentiels du décor des boîtes de nuit, du

---

<sup>1</sup> Vincent Placolý, *La fin douloureuse et tragique d'André Alikér* (inédit).

carnaval et des bordels dont il devient l'esclave inconscient...<sup>1</sup>.

- Sur l'effondrement des sociétés coloniales qui assure l'impunité (sauf devant la mort) à Don Juan.

Don Juan : "Sa ki anpil lagen ? Combien ? Combien ? (Il s'affaire en ouvrant des tiroirs pour en extraire des piles de chéquiers. Dit moin combien moin doué-ou pou nou fini épi sa an fois (à l'oreille de monsieur Loulou) cé jou tala, lé zafè ka maché tout bonnement... Es ce ou tend palé cé bungalows la marina-a. Es ce ou sav cé millions ki dèyè ca ? Ou sav... cé moin ki patron ca..."

- Qu'est ce qu'une somme élevée ? Combien ? Combien ? (Il s'affaire en ouvrant des tiroirs pour en extraire des piles de chéquiers). Dites combien je vous dois, pour qu'on en finisse une fois pour toutes (a l'oreille de monsieur Louis). Ces jours-ci, mes affaires sont en hausse, vraiment. Vous avez entendu parler des bungalows de la marina ? Un véritable pactole... les promoteurs c'est moi qui suis derrière"<sup>2</sup>

- Sur les motivations réelles des Espagnols.

COLOMB: "Nous en aurons besoin de paroles... Nous n'avons encore rien découvert. Toutes ces fortunes de mer que nous avons endurées ne sont rien à côté de ce qui nous attend. Je vous avais promis des feuilles d'or dans les arbres, que leurs chaussures fouleraient des chemins en argent.

"COLOMB 92" Tableau 4

---

<sup>1</sup> Vincent Placol, *Mambo*

<sup>2</sup> Vincent Placol, *Don Juan*. (Version française de l'adaptation faite par l'auteur), Fort-de-France, Editions Hatier.

COLOMB : Cent mille chevaux et cinq mille éléphants déposant aux pieds de nos seigneuries d'Espagne des présents grandissimes en or, en argent, en perles et en pierreries.

"COLOMB 92" Tableau 5

CHACHU : (indien) : Moi les hommes, je les prends comme ils sont. Bien prétentieux celui qui pense changer les mœurs des nations. Réfléchis, toi le conducteur de mulets, tu veux amender mes cousins, c'est donc que tu considères qu'ils ne sont pas encore de ta race. Qui t'en donne le droit, le pouvoir et l'autorité ? Et c'est toi qui veux m'apprendre ce que c'est que l'humanité !... (En fait CHACHU met le doigt sur l'une des contradictions les plus graves de la volonté d'évangélisation : c'est la logique même du phénomène qui va produire l'esclavage)

"COLOMB 92" Tableau

Ainsi donc , l'écrivain prend le contre-pied d'un discours officiel véhiculé par une littérature internationale qui donne une image d'une situation ou d'une période historiques dans laquelle il ne se reconnaît pas ou pour laquelle il professe un réel irrespect, tant du point de vue ethnique que du point de vue philosophique.

Dénonçant les mensonges ou les silences du discours dominant, l'écrivain afro-antillais fait un effort de transformation idéologique du texte de ce discours, tache de le réécrire<sup>1</sup>.

C'est pourquoi Placolý interpelle Lope de Vega. Il propose sa lecture de l'histoire. Il sait qu'aucune œuvre ne peut être considérée comme une vérité, qu'il n'y a que des lectures, que toute lecture peut être édifiante selon le bord où

---

<sup>1</sup> Roger Toumson, « Les écrivains afro-antillais et la réécriture », *Europe*, Revue littéraire mensuelle, Paris, Avril 1980, p 116

l'on se trouve. Il sait aussi que toute œuvre porte son ombre et sa lumière, que la vérité peut être mensonge et que c'est la parole qui en s'écrivant se pose et fonde sa réalité. Comme le fait remarquer Roger Toumson :

Il n'est aucune œuvre afro-antillaise qui ne puisse se concevoir comme imitation ou comme transformation et transgression d'un modèle. Considérons le discours d'ensemble afro-antillais comme une totalité où cohabitent deux tendances complémentaires. Nous constatons qu'en règle générale, les œuvres de la première tendance ont pour trait commun d'être innocemment, sereinement réductives. Celles de la deuxième tendance, nées de la négritude, sont en revanche collectivement, harmonieusement portées par un mouvement de transformation des modèles littéraires offerts par le discours dominant. Si les auteurs du premier groupe désigné semblent se contenter, fascinés qu'ils seraient, d'une pure et simple assimilation du modèle, ceux du second soumettent au contraire celui-ci, en toute conscience, à un travail de vérité. Les deux pratiques peuvent être dites intertextuelles mais seule la seconde se fait pleinement critique, le texte réutilisé, quoique virtuellement présent, cessant de signifier pour son propre compte<sup>1</sup>.

Ainsi analysées, les pièces adaptées par Placolý sont initiatiques. Elles interpellent le lecteur, le spectateur, les font réagir sur des thèmes communs à toutes les sociétés. Elles nous questionnent sur une société bloquée, le pouvoir, le mythe et l'histoire.

"La réécriture entraîne une modification du contenu », c'est pourquoi l'écriture de Placolý est réécriture pensée, voulue, intentionnelle. Il convoque

---

<sup>1</sup> Roger Toumson, « Les écrivains afro-antillais et la réécriture », *Europe*, Revue littéraire mensuelle, Paris, Avril 1980, p 116.

ces auteurs et les appelle à témoigner sur la condition humaine. C'est là, un autre moment de son universalité.

Son sens de la dramaturgie provient d'une confrontation directe entre le théâtre occidental qu'il découvre lors de ses lectures et de ses études et son vécu qu'il veut retranscrire. Dans son ensemble, le théâtre placolien a su conserver une incroyable gamme de registres et de sujets tout en respectant son appartenance à un monde.

Voilà comment Roger Toumson présente la réécriture, telle que la pratique Vincent Placolý.

Il assume une fonction : il devient un facteur de prise de conscience, une arme de lutte, un moyen d'éducation. C'est un art engagé. Il participe ainsi de la vie des hommes de son temps; il l'exprime en même temps qu'il l'oriente et l'épure. N'est-ce pas le rôle que jouaient dans la société traditionnelle les contes, les mythes, les légendes, l'épopée... ? N'est-ce pas aussi la fonction du théâtre grec qui était engagé dans la réalité politique. Et l'on se rappelle que, par exemple, dans *Les Perses*, dans *Les Sept contre Thèbes*, dans *Agamemnon*, Eschyle avait dénoncé avec force les horreurs de la guerre, du pillage et de la mort. C'est cette fonction socio-politique du théâtre que Rousseau et Michelet soulignent en ces termes : Le premier, Rousseau, dans la Lettre à D'Alembert en 1758 «Il est sûr que des pièces tirées, comme celles des Grecs, des malheurs passés de la patrie, ou des défauts présents du peuple, pourraient offrir aux spectateurs des leçons utiles.

Œuvres originales et œuvres adaptées se côtoient et se complètent dans la lecture du monde que nous propose l'écrivain. Il inscrit nos pays, dans la grande histoire du monde. Parce qu'elles sont le reflet de notre histoire et de notre vécu, elles se veulent miroir et auto-portrait.

### 3.1 : L'OUVERTURE A L'AUTRE

Nous constatons que chacune des œuvres citées, de l'intérieur du discours afro-antillais, instaure un dialogue explicite avec d'autres qui, leur tenant lieu de modèles, sont à la source de leur apparition. Césaire interpelle Shakespeare, Glissant Saint-John- Perse. *A la Tempête répond Une Tempête, à Eloges, La Gloire des Rois et Anabase* font écho *Les Indes*<sup>1</sup>.

Placoloy engage le lecteur et le spectateur – c'est surtout dans l'écriture dramatique que Placoloy exerce sa pratique duplicative – à entrer dans cet univers autre qui devient par le biais de la réécriture, le sien. A partir de son expérience, le lecteur ou le spectateur doit tenter d'interpréter des situations qui le conduisent à proposer une nouvelle vision de soi. A se « réécrire lui aussi ».

Il n'est aucune œuvre afro-antillaise qui ne puisse se concevoir comme imitation ou comme transformation et transgression d'un modèle. Considérons le discours d'ensemble afro-antillais comme une totalité où cohabitent deux tendances complémentaires<sup>2</sup>

Roger Toumson affirme que

La littérature afro-antillaise a valeur de témoignage. En accédant à la parole le sujet dominé élève une protestation contre l'injustice coloniale dont il a été victime. Son énonciation a pour fin de l'arracher hors du néant où l'oppression l'a si longtemps maintenu, de témoigner de sa présence au monde, de sa propre vue du monde, de sa véritable expérience de l'histoire. Polémique, le discours

---

<sup>1</sup> Roger Toumson, « Les écrivains afro-antillais et la réécriture », *Europe*, Revue littéraire mensuelle, Paris, Avril 1980, p116.

<sup>2</sup> Roger Toumson, idem, ibidem.

afro-antillais se propose de rétablir une vérité jusqu'alors étouffée<sup>1</sup>.

Il est clair que deux attitudes peuvent prévaloir dans la démarche duplicative de la réécriture ; la première étant une réplique a-critique, donc forcément proche du discours développé dans l'œuvre de référence ; la seconde étant celle de Placolý qui décide de transformer le discours dominant en le soumettant à un discours critique, à un travail de vérité qui doit conduire l'écrivain et le lecteur à un autre ton et à d'autres significations des thèmes et des situations abordés.

Si les auteurs du premier groupe désigné semblent se contenter, fascinés qu'ils seraient, d'une pure et simple assimilation du modèle, ceux du second soumettent au contraire celui-ci, en toute conscience, à un travail de vérité. Les deux pratiques peuvent être dites intertextuelles mais seule la seconde se fait pleinement critique, le texte réutilisé, quoique virtuellement présent, cessant de signifier pour son propre compte<sup>2</sup>.

Il s'est fixé pour tâche de réécrire, de dresser, en face du texte une structure nouvelle qui en soit le calque négatif. Il le critique, il dresse un jeu de miroirs entre les pièces, il engage une tentative de recentrage et de nouveaux agencements apparaissent.

Si Placolý a su profiter d'œuvres dans leur forme et dans le fond, la réécriture est essentielle. Il leur injecte une nouvelle vision et intensifie ses apports avec les autres hommes des autres peuples et des autres pays. L'auteur nous rappelle, en fait, que toute l'œuvre est passible d'une mythocritique ou d'une mythanalyse qui éclaire le récit en l'illuminant par les grands mythes – conscients ou inconscients chez le lecteur – quand elle interpelle les grandes questions conditions de la condition humaine : la

---

<sup>1</sup> Roger Toumson, « Les écrivains afro-antillais et la réécriture », *Europe*, Revue littéraire mensuelle, Paris, Avril 1980, p 116

<sup>2</sup> Roger Toumson, idem, ibidem.

souffrance, la misère humaine, l'amour et la mort, l'immuable question du rapport à l'Autre.

Le nègre immémorial, ainsi que le persan chamarré, hante l'horizon français. L'étranger fascine autant qu'il blesse. « La race blanche est incontestablement la seule barrière contre l'invasion de la barbarie dans les colonies » écrivait Robert Peel. L'esclave d'hier, à qui la France ouvrit en grand les portes du suffrage universel, reste aujourd'hui encore l'essence même de l'étranger. (F.V, 126)

L'intertextualité nous permet d'engager une vision dynamique de l'espace et du temps, une rencontre avec des territoires ouverts, d'autres mondes ouverts sur nos destins. La circularité de l'île se conjugue avec les éléments d'une mutation, aussi bien collective qu'individuelle. Elle entraîne une adhésion à l'ouverture, à partir d'une décision réfléchie, une volonté de renaître « autre ».

#### 4. UNE ECRITURE BAROQUE

Nous pouvons définir l'écriture de Placolý comme une écriture du baroque. Quels sont les éléments qui peuvent confirmer cette analyse ?

C'est d'abord une écriture qui met en avant le brouillage des identités. Le choix du Maître dans *Frères Volcans* est à cet égard instructif. Il est blanc, progressiste, il s'interroge sur la décadence de la société coloniale.

L'écriture donne une place importante à l'image, à la déstructuration et à la restructuration des langages. Elle est le lieu d'un brouillage des frontières entre réel et fiction, entretenant un état hallucinatoire chronique (F.V, , 11). Dans *Frères Volcans* en particulier, l'effet d'hallucination ne produit pas un effet d'illusion mais de réel. Il est l'occasion « de la rencontre de la fiction » avec le manuscrit trouvé par l'historien.

L'œuvre de Placolý nous présente une vision «dysphorique» de l'Histoire. L'écrivain nous donne à lire la vision des vaincus. L'importance que prend le Carnaval dans l'œuvre ne doit-il pas nous interpeller ? Le sens de la fête est souvent manifeste sous la forme de passions effrénées, de chansons, de beuveries ou de Carnaval endiablé. Gaieté et enthousiasme sont légion dans les différents textes et nous présentent des hommes et des femmes qui se jettent à corps perdus dans la fête et dans la recherche de l'évasion. Levi-Strauss note d'ailleurs, qu'entre la satisfaction des ventres et celle du sexe, il y a très peu de distance, parce que dans nombre de mythes, il existe une forte analogie entre manger et copuler.

Il y a toujours dans la maison une table pour ceux qui mangent, et un verre pour ceux qui boivent. (G, p 38).

Beaucoup de personnages sont des amateurs d'alcool, parce qu'il « fait voyager l'âme » (M.G, 62). Toute une philosophie de la vie se développe autour du geste de fraternité que suppose le partage de l'alcool et de la cigarette.

Le rhum conserve, a-t-on coutume de dire. Observez tous ces octogénaires musclés comme des cordages et plus forts que des bœufs (J.T, 96)

Une cigarette passée de main en main console de bien des choses. C'est la démarche de l'espérance, grise, lunaire. (G, 14)

Mais toute cette nourriture et ces boissons alcoolisées ne comblent pas le vide de l'angoisse, et cette soif physique correspond à la sécheresse des sentiments. Derrière la joie se révèlent et se lisent d'affreuses terreurs, et des plus essentielles.

Vers qui aurait-il pu tourner sa solitude sinon vers celles qui lui tendaient et leurs bras et leurs lèvres, la chair de leur corps et sa chaleur ? (M.G, 39)

Les textes laissent peu de place à la pudeur ou à la censure. Mais le manger, le boire, le corps qui désire et qui tremble, s'ils disent l'appétit de vivre

en disent aussi l'angoisse. C'est un homme dévoré par la soif et la faim qui apparaît au lecteur dans *'Eau-de-mort guildive*. Les ripailles, sans cesse recommencées, ne comblent pas le gouffre du mal-être, d'un malheur ontologiques.

On danse, on invente des chansons de table, on se goberge et on abuse, pour masquer la mortelle inquiétude que la fuite des jours couve en nous. (F.V, 15).

Etre un homme pour Placolý, ce n'est pas de se laisser griser par le rhum de la facilité ; ce n'est pas non plus de se laisser s'enivrer des liaisons sexuelles, c'est plutôt d'être vigilant, de vouloir changer la vie, de changer de vie, de recomposer l'homme. Toutefois, ce thème peut se constituer en leurre. Comme si l'écrivain décidait de faire de la littérature un travail de métamorphose pour décrire l'envers du monde réel. En choisissant de décrire les fêtes du corps et de l'esprit : ripailles et débauches du ventre, du sexe, du verbe, Placolý dit une façon de penser, de percevoir la vraie réalité du monde. Manger, boire, ces leitmotifs profonds du texte sont et disent la joie du corps dans une troublante ambivalence. Comme la joie du corps s'exprime dans la généreuse des forces, dans la multiplicité de ses gestes, la joie de la vie dans la parole se traduit par des jaillissements et des cascades de mots ininterrompus.

La rue est aussi le théâtre de l'action. Mais ce ne sont pas sur les larges avenues, les rues riches, qu'elle s'exprime. Elle est, surtout présente dans les ruelles à l'horizon réduit, les trottoirs où l'on se bat, où l'on boit, où l'on s'amuse, où l'on fait parfois l'amour.

Nous retrouvons ici la tradition carnavalesque de l'œuvre. Mikhaïl Bakhtine, dans une étude célèbre sur François Rabelais, forge le concept de carnavalesque et en définit les caractères majeurs :

- mise en relief particulière du bas corporel ;
- association de la fête et de la place publique ;
- verveur du langage ;

- hyperbolisme du langage<sup>1</sup>.

Le Carnaval est ce moment rituel de l'année où les hiérarchies sociales s'inversent, où les identités s'échangent le temps d'une fête, avant le retour à un ordre qui se trouve ensuite comme conforté par cet exutoire des tensions sociales. Dans le Carnaval, rejouer son être, être à la fois le Même et l'Autre, grâce au masque est possible. Le Carnaval travaille et questionne l'identité. Grâce aux masques, l'écrivain peut mettre en avant les normes contraires aux canons officielles. La logique du Carnaval est celle du monde à l'envers, le Carême succédant à Mercredi des Cendres et aux Jours Gras rétablissant l'ordre normal des choses

Comment retrouver la vérité sous le masque ? Celui-ci prend deux valeurs. Il est la marque même de la dissimulation, souvent présente dans la vie mondaine. Il désigne un monde d'échanges dont la référence est le calcul et où l'effet tient lieu de subsistance. Le masque vient brouiller les signes distinctifs. A l'origine, le maquillage permettait à l'acteur de théâtre de prendre les traits du personnage qu'il représentait. Ce n'est que de nos jours, qu'il est synonyme de dissimuler, de masquer des imperfections du visage et de mettre en valeur ses qualités esthétiques, c'est-à-dire une façon d'exalter sa beauté. Dans tous les cas, le maquillage renvoie au masque.

Le fou est la figure emblématique de ce système : la folie dénonce la parole hypocrite, cependant que le rire carnavalesque libérateur s'appuie sur diverses formes de parodie qui débouchent sur la dérision et la satire. Être fou c'est avoir la tête suffisamment vide pour que le souffle de la vérité puisse y circuler et s'exprimer par la parole.

La scène du Carnaval de Saint-Pierre où les esclaves se moquent du roi et à travers lui, de l'ordre établi, de l'ignominieuse condition qu'ils connaissent, dans la situation difficile dans laquelle ils vivent est très instructive à ce sujet. Symboles même de la libération et de la transgression, les procédés carnavalesques pénètrent l'œuvre

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos, Colette Maximin, *Littératures caribéennes comparées*, Paris, Ed Jasor-Kharthala, 1996, pp. 167-213.

Implicitement Dessalines et Coquille constituent un couple typiquement carnavalesque basé sur l'affrontement symbolique entre Carême et Jours Gras. Coquille et Sandopi sont inséparables de leur panse. Dominés par les exigences de leur corps, ils sont la représentation littéraire de Saint-Ponsart du Mardi-Gras, saint burlesque des fêtes burlesques.

Le Maître dans *Frères Volcans* est la personnification même de Carême ; symbole d'ascétisme et d'abstinence. Il est dans sa relation, avec Vive, le plus chaste des amoureux, presque dévirilisé dans ses rapports avec les femmes. Avec le béké, Vivé constitue une sorte de couple carnavalesque construit sur une inversion des caractéristiques, topiques des personnages centraux. Par un processus de réversibilité, c'est Don Juan et Elmire qui représentent ce couple dans *Don Juan*.

Le comportement de Sandopi et de Coquille nous interpellent sur les dérives d'une société. Le maître, dans *Frères Volcans* qui tente de conjuguer, même s'il n'y parvient pas toujours, droiture et de sagesse, est à l'opposé de pratiques quotidiennes d'une société en décomposition.

Le langage carnavalesque a une nouvelle portée : il se transforme en langage politique. La charge critique des actes des esclaves qui préfèrent s'immoler plutôt que de subir les sévices des maîtres et l'attitude de Gaîté devant les marches de l'hôtel de ville sont significatives.

Grâce à l'inversion et à la parodie, l'auteur peut mettre en question, au milieu d'éclats de rire, la vérité officielle. La parodie provoque un rire transgresseur et libérateur qui permet très souvent de cerner la profondeur de l'œuvre. De ce point de vue, on peut dire qu'une poétique de la carnavalisation se révèle. Notre dernier recours devant l'injustice institutionnalisée, c'est le rire. Si l'on trouve de l'humour chez Placolý, c'est essentiellement dans la description de comportements relevant de névroses, dans le souci de l'escampe chez Marcel, le souci du patronyme et du vêtement chez Benton, le souci du parler chez Monsieur Borrohmée Niger. Mais cette parodie enjouée cède vite à l'émotion car c'est à une vision tragique que Placolý veut nous ramener. Ce que certains analysent comme un désordre n'est que la

prédominance d'une réception fragmentée. Ce désordre possède des lignes de force et des récurrences.

A travers l'intertextualité, le métissage du texte, la polyphonie et la digression, l'écrivain s'attache à subvertir les formes canoniques pour y signifier sa différence. Dans cette écriture qui jouxte les zones frontalières, grâce à une syntaxe disharmonique, travaillé par les exclamations, les interruptions et les asyndètes, il invente son régime d'énonciation propre qui affronte une tradition esthétique établie. La structure éclatée rend compte d'un monde traversé par de multiples altérités qui contraind à envisager tous les possibles afin de rendre compte de toutes les diversités : mosaïque culturelle, mosaïque historique, ethnique et linguistique. Il s'agit en défiant la langue, de retrancher l'écriture de l'ordre établi, du sens institué. Et c'est de cette poétique que naît l'écriture poétique de Placoly.

## CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE

Dans l'écriture placolienne, nous découvrons un imaginaire extrêmement profond, une mythologie en perpétuel mouvement et en construction qui se nourrissent d'un échange entre oralité et écrit et les fécondent.

Le réseau de symboles s'organise autour des pôles dominants que sont l'eau et le feu. Ces symboles se développent jusqu'au mythe et fonctionnent à l'intérieur de la diégèse. Ce réseau met en lumière des sens qui donnent sa signification profonde à l'œuvre et montre que le mythe nous propose une lecture de l'Histoire. Les principaux symboles spatiaux mis en œuvre dans le roman sont dotés d'une grande fonctionnalité qui en font de véritables actants<sup>1</sup>. Nous pouvons les regrouper en deux entités qui structurent l'univers narratif : l'une correspondant aux phases statiques pendant lesquelles les personnages sont présents en un même lieu ; l'autre aux phases dynamiques pendant lesquelles ceux-ci se déplacent.

Chacune de ces entités va être associée à des symboles universels qui sont ceux des quatre éléments : la terre, l'eau, l'air et le feu. Ceux-ci présentent une richesse sémantique et une capacité d'ambivalence, c'est à dire la possibilité de suggérer à la fois une chose et son contraire. L'écrivain tente de donner une lisibilité au monde par la force de l'écriture. Ces symboles apparaissent comme le prolongement du langage placolien, ils poursuivent la démonstration au-delà des mots, de manière indirecte, ils viennent raconter les échecs et les succès d'un combat intérieur lié à l'initiation, une pensée de l'homme lucide face à son destin.

Peut-on aller plus loin dans la voie de l'expérimentation en délivrant la narration de l'omniscience du narrateur-auteur- parfois présent mais effacé- en faisant du lecteur l'interprète désemparé du non-sens du destin et des actes des personnages, non-sens qu'ils conjurent par le récit fasciné, obligé de leurs histoires. ?

---

<sup>1</sup> Gilbert Durand parle de « schèmes » pour désigner ces symboles fonctionnels.

En utilisant la tension entre le mythe et l'histoire, entre le temps subjectif et objectif, entre l'identité personnelle et la collectivité, entre le désir et l'objet, Placolý a pour ambition de rendre compte de la condition humaine à travers des moments conflictuels de l'histoire des Amériques, il a su éviter le piège de la transposition littéraire à un traitement doctrinaire et didactique où héros, militants, les laissés pour compte de la société idéalisés illustrent les thèses marxistes en indiquant les voies justes de l'histoire.

Ces romans, à la structure complexe, mais dont nous retenons la densité et l'intensité se développent, à travers un récit fragmenté qui bouleverse la chronologie, mêle les espaces, et fait s'imbriquer plusieurs voix. Ce qui caractérise cette production en prose, c'est la constante recherche des effets d'oralité, ainsi que la volonté de rendre compte à travers la création littéraire d'une réalité linguistique et culturelle spécifique.

Le monde apparaît comme un monde instable où s'entremêlent le merveilleux, le mythique, les motivations intérieures et les échos de la conscience. Placolý explore sa propre réalité, la sonde, l'approfondit. Ce dernier décide de la primauté de l'écriture, c'est-à-dire qu'il se penche inlassablement sur les possibilités nouvelles et immenses que lui offre le champ du langage. L'intégration de ces divers plans de sens - mythique, folklorique, quotidien, historique- se traduit par une rupture constante de la linéarité, une poétisation du texte, par une dynamique visant la structuration symbolique. Les significations se déclinent sur des axes verticaux par des emboîtements (cadre chronologique, trame narrative, structure mythique, récits folkloriques, histoire orale) et horizontaux (diffusion des connotations de la métaphore dans le texte). Ces réseaux métaphoriques fonctionnent à l'intérieur d'unités réduites (phrase, chapitre) mais aussi à l'échelle du roman. Les romans sont partitions musicales, voix qui s'entrecroisent, se répondent, se juxtaposent. Les mouvements ne sont jamais linéaires ; (à l'image d'un poème symphonique) ils sont récurrents, créant des effets de circularité. En relisant les mythes universels à la lumière de l'Histoire antillaise, Placolý entreprend une entreprise de subversion qui lui permet de s'inscrire dans l'universel tout en s'inscrivant comme un acteur de sa propre histoire.



## CONCLUSION GENERALE

L'œuvre de Placolý va et vient d'une écriture à l'autre, s'écarte, hésite et se complaît dans cette ambivalence des styles qui du romancier, du dramaturge, du nouvelliste, de l'essayiste et du philosophe trace un portrait polyphonique. Elle contient bien des problèmes : la politique, la violence, l'adéquation entre théorie et pratique, le questionnement sur les finalités et le sens de la vie ; en plus d'être une bouleversante étude psychologique.

A travers la dénonciation d'une situation, cette œuvre est surtout l'expression d'un désir et aussi une quête de l'identité américaine. S'il rêve d'une Amérique différente, il sait qu'elle n'est pas prêt d'émerger, précisément de la réalité historique où elle a été plongée et dans laquelle elle se débat encore aujourd'hui. Chaque regard porté sur elle précise ses contenus, ses inquiétudes, ses angoisses, ses questionnements car tout nouveau regard éclaire un aspect de l'œuvre et ouvre de nouvelles perspectives, de nouvelles possibilités, de nouveaux approfondissements, de nouvelles voies de compréhension. Grâce à l'écriture, Placolý le militant, se repositionne sur le chemin de la collectivité, c'est-à-dire, en définitive, œuvre pour sa propre libération. Des liens très forts unissent Placolý à son œuvre, à sa pratique sociale et sa position de citoyen.

Toute la pratique de Placolý constitue à trouver un nouveau langage. Les recherches formelles commencées dès 1973 avec *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, où certains ont vu la marque du Nouveau Roman, se sont poursuivies jusqu'à son dernier roman. Elles questionnent toujours la relation entre l'oral et l'écrit, elles déconstruisent les genres littéraires. Loin d'être gratuites et de constituer un précieux exercice de style, elles révèlent un moi, toujours en gestation. L'écrivain met en avant un archétype culturel où se reflètent les contradictions du milieu humain, la lutte entre l'organisation et la réalité sociale, les combinaisons et les contradictions d'une société en mouvement, une image tellurique et humaine, la complexité d'un devenir historique dans lequel s'affrontent différentes conceptions de la vie et différentes aspirations.

L'œuvre de Placolý constitue un ensemble dynamique et cohérent. Son écriture dramatique, romanesque et d'essayiste partage une esthétique, un rapport à la langue, à la création, un questionnement sur le monde et une vision du monde. Cette unité est essentielle d'une œuvre qui se développe et s'exprime dans la mise en scène de situations et de caractères qui se répondent. Cette unité constitue un ensemble dynamique et cohérent et est la marque d'une conviction et d'une démarche morale. Les romans, les nouvelles, les essais et les textes dramatiques partagent une esthétique, une vision du monde où il existe un équilibre entre les forces éparses du pays, entre la terre et l'eau qui la baigne de tous les côtés, entre montagne et ville, ombre et lumière, entre passé et présent, pour assumer les tâches dévolues au peuple.

Placolý réussit à construire un système qui ne tient son sens que de lui-même, mais, qui, issu d'une observation précise, quasi-scientifique de la société, amène le spectateur, une fois l'œuvre lue ou vue, à s'interroger sur cette société où l'œuvre plonge profondément ses racines.

L'écriture a cet esprit de curiosité et de volonté de diversification qui caractérisent Placolý : confidences, interrogations, lyrismes, réflexions didactiques jalonnent l'œuvre. Ces procédés permettent à l'œuvre de rebondir, d'éviter l'essoufflement. Efficacité d'une écriture qui a choisi la pratique du combat, du déniement, du dessillement.

L'auteur nous présente une création située au carrefour de plusieurs époques, de plusieurs cultures, ou plutôt de la rencontre de plusieurs cultures ; une création où les mots s'affirment dans leur polyphonie, les thèmes et les symboles dans leur polyvalence, et tentent de nous restituer notre être dans leurs différents visages : historique, politique et mythique.

Nous y rencontrons une cohérence qui ne peut se comprendre qu'à travers l'évolution d'une vie, avec ses tourments intimes, qui se confronte en permanence et à distance au déroulement de l'Histoire. Une œuvre qui met en avant des héros qui constamment s'interrogent, qui remettent en question toutes les certitudes, qui se bâtissent sur le doute constructif, du doute qui laisse ouverte toutes les possibilités. Son unité poétique vient de la créativité de

l'auteur qui réussit à montrer les réalités les plus diverses du monde en évoquant la densité et la richesse des hommes, des lieux et de l'Histoire.

Le lecteur est saisi par la très forte cohérence de la pensée qui installe chaque événement, chaque personnage, chaque écrit dans une même logique, dans une même esthétique. Ils expriment une espérance, celle de voir un monde plus conscient de lui-même renouer avec le souci de sa responsabilité sociale. Œuvre de désaliénation, de réhabilitation, de tentative de réconciliation avec nous-mêmes, du Même avec l'Autre, capable de réunir dans un même élan qui assume la revendication d'un meilleur destin pour les peuples des Amériques en même temps qu'une profondeur humaine dépassant le simple mot d'ordre, la simple idéologie.

Cette œuvre est une somme de reflets et de dualités. Multiple, elle reflète et affirme la multiplicité du réel, la réalité du multiple. Elle est une somme de contradictions et d'oppositions, reflet du combat entre mystifications et mythifications et qui retourne à l'Histoire pour pénétrer et dépasser le Mythe.

Œuvre de témoignage sur la condition humaine en situation, il n'est pas étonnant qu'elle consigne également les fluctuations, voire les contradictions de l'homme, toujours «ondoyant et divers» comme le voulait Montaigne. Des personnages équivoques, ambigus nous sont présentés, ils sont la fusion des contraires, de l'Homme et de son reflet dans le miroir qu'est l'Autre. Un homme dont l'essence se définit par la recherche de l'identité. Tout Placolý est là : la sensibilité, la générosité, l'exigence. Nous retrouvons dans l'œuvre une soif de vivre qui coexiste avec un chagrin, une réserve comme base de l'existence.

Œuvre ambitieuse, déconcertante et paradoxale. Déconcertante, parce qu'elle contient plusieurs genres narratifs, des techniques variées, des paradigmes fictionnels et propose des solutions chronotopiques aux romans et nouvelles.

Œuvre paradoxale, car en même temps qu'elle sort du roman traditionnel opposant campagne et ville, elle plante un paysage urbain caractéristique et

Nous découvrons une écriture qui reflète l'acharnement d'un individu à ne transiger ni sur ses convictions ni sur la liberté d'autrui. Nous entendons la voix de l'intellectuel mettant son discours au service de la réflexion philosophique et morale, celui qui tente par l'écriture d'infléchir le cours du réel.

Toute l'œuvre de Placolý est alors fondée sur cette philosophie de l'obstacle à dépasser, de ce combat à gagner. Une façon à garder la tête haute, à cultiver «la verticalité de l'homme», à avoir foi en l'avenir, à l'inventer et à l'inventer quotidiennement.

Son œuvre est hymne à la liberté, célébration de la vie et des hommes. Elle nous retranscrit la complexité de l'être antillais, ses caractères et ses dimensions profondes. Quête de la liberté individuelle et collective, c'est l'Homme qui illumine l'œuvre. Dans ses écrits, Placolý ne nous a présenté ni modèle, ni «homme d'exception» mais des héros fragiles, égarés, tragiquement jetés au monde. L'écrivain interroge la destinée humaine à travers l'effacement d'exister. Par son désir de s'exprimer sur l'actualité de son pays, ses prises de position politiques, les controverses qu'elle suscite, Placolý joue pleinement le rôle d'un intellectuel, tel que le conçoit Fernando Alégría

Ma barbarie, c'est ma solitude, mon rejet des formes de vie injustes, violentes, fausses, des trahisons et des pièges que l'on m'impose sous le couvert de la dignité, mon sentiment de rébellion permanente, de rejet furieux de l'hypocrisie institutionnalisée. Ma civilisation, c'est mon angoisse, mon humanité, le sentiment lucide, fébrile de ma limitation humaine, et ma volonté de le dépasser - en combattant comme un désespéré - tout en sachant que c'est impossible.

L'angoisse de l'homme s'y trouve exprimée autant que son espoir, dans un style tendu, fébrile et lyrique. Placolý continue à inventer un nouvel homme antillais, un homme décomplexé, hérité de la traite et de la colonisation, un homme qui croit à son histoire.

Œuvre engagée au sens où l'entendait Alejo Carpentier, non pas dans le sens de la soumission à un programme ou un parti politique, écriture-tribune, écriture-harangue mais dans le sens où l'écrivain s'empare du contexte politico-social qui conditionne tout acte de création et se fait témoin de son temps avec pour objectif de changer la vie, (Rimbaud), changer le monde (Marx). En somme, faire de la condition humaine, la finalité de son œuvre.

Par sa thématique et son esthétique, Placolý nous propose une littérature en situation qui à travers les thèmes de l'histoire, de la mémoire et de l'exil, de la lumière et de l'espoir pour redonner à l'Antillais la foi en l'avenir.

L'œuvre de Placolý, avec des moyens esthétiques divers, est une plongée au cœur de sociétés constituées à partir du génocide amérindien, de la déportation d'Africains et d'arrivées successives de peuples européens, asiatiques et africains. Elle est tentative d'instaurer un dialogue entre les peuples par delà les races, les histoires, la géographie et les lieux de résidence. Inventivité, créativité, force des images, superposition au désordre de notre monde et du monde, tels sont les principes fondamentaux de l'œuvre. Il s'agit de changer notre regard, le démultiplier de façon à mieux saisir la complexité du réel.

Une écriture faite de défis, d'explorations et de recommencements. Une œuvre qui assume le tellurisme intégral de nos terres. Rythme, chant, tradition de la culture orale, intention poétique de parcourir les genres en les associant et en les mélangeant fécondent la langue française. Diversité des genres, conception aristotélicienne de l'œuvre dramatique, survivance de mythes et de personnages issus de la tragédie grecque. Tous les textes ont en commun un balancement entre les duretés de la vie et le goût insatiable de la vie, sa célébration.

L'œuvre placolienne :

- provoque une réflexion critique sur l'Histoire et conduit les Antillais à revoir leurs rapports avec le concept d'universalité ;

- invoque les forces tutélaires et telluriques de son pays qui servent de soubassement à la construction des êtres, des peuples et des pays américains ;
- invite à assumer les langages, à dépasser les barrières géo-historiques et à accepter le voyage qui féconde la vie des peuples.

Placolý est aujourd'hui l'une des voix littéraires les plus originales et un des esprits les plus subversifs et contestataires. Nous l'entendons dire une quête de l'identité nationale, une permanente interrogation sur le sens de l'existence, l'incompréhension, la solitude, la dérégulation qui peuvent déboucher, à l'occasion, sur la folie ou la mort.

L'écrivain refuse d'accepter l'insupportable, refuse de concevoir la dégradation de l'être humain ou du devenir le complice, de se taire, de se résigner, d'approuver les attaques contre le genre humain. C'est ainsi qu'il se révolte et témoigne. Il s'agit bien moins que de bâtir un univers autonome que de projeter ses propres expériences affectives dans des écrits qui les prolongent et les magnifient. A travers ses romans, ses nouvelles, ses essais et ses pièces, l'écrivain élabore l'histoire d'un archipel, d'un continent en crise perpétuelle. Il ordonne son univers littéraire à partir d'une Histoire, de certains mythes dans lesquels évoluent des personnages qu'il veut représentatifs. Il fait alors le constat d'une crise et rend une conscience possible dans les pays de la Caraïbe et redonne de l'espérance aux populations.

Placolý nous présente une littérature plongeant ses racines dans le terroir, mais qui tend à s'ouvrir au monde, à s'ouvrir sur le monde et à dire l'homme, quelles que soient sa «race» et sa nationalité. Son approche de l'écriture romanesque et dramatique, ses idées, l'évolution ou l'involution de sa production sont à inscrire dans une démarche novatrice tenant compte d'une géographie et de cultures éclatées, où l'écriture s'élabore dans la formation des personnages, dans la profondeur des paysages

Homme en questionnement mettant en exergue un idéal de tolérance, le scepticisme, le respect de la liberté, Placolý nous invite à jeter un nouveau regard sur nous-mêmes. Moins de bâtir un univers autonome, il s'agit de

projeter ses propres expériences affectives dans des écrits qui les prolongent et les magnifient.

L'écrivain nous présente une oeuvre remarquable par la complexité harmonieuse de la structure romanesque, par l'écriture audacieuse des nouvelles et des textes dramatiques, elle mêle différentes écritures : le récit, le monologue intérieur, le conte, le dialogue, le rêve. Elle met à nu une riche galerie de personnages, qui, dans le récit de leur vie et de celle de leur pays révèlent une complexité, leur ambiguïté, leur poésie ou leur humour, les taxes sociales qui les accompagnent dans leur cheminement.

C'est une oeuvre qui s'inscrit dans une continuité littéraire et de pensée qui ne s'enferme pas une insularité réductrice, mais est ouvert au «souffle poreux» de l'Afrique, de l'Europe et en particulier des Amériques.

Œuvre politique, au sens étymologique de «politos», lui-même issu de «polis» qui veut dire cité, politique signifie dans cette acceptation, ce qui se rapporte à la cité, c'est-à-dire à un groupe d'hommes vivant sous les mêmes lois et partageant en général le même destin, elle met en scène l'Antillais et la colonisation à travers les difficultés de l'accession à la terre, aux soucis que connaissent les hommes au contact de la vie hexagonale ou de la ville.

Cette oeuvre parle à ceux qui revendiquent une identité, une culture, un devenir et qui trouvent dans l'oeuvre de Placolý, les mots et la passion pour nous le dire.

Placolý n'a pas besoin d'écrire un manifeste politique pour dénoncer les maux de son époque et de toutes les époques, il n'a pas besoin de rompre radicalement avec la langue dans le dessein de la dépasser : il lui suffit d'entremêler narration poétique et prose, imagination et réalisme, narration et réflexion pour obtenir la vie et la vitalité propres à son livre ; en somme la synthèse de son écriture. Engagé dans le combat politique pour la dignité, sa création littéraire et théâtrale n'a jamais souffert de ce lien direct entre le message et la beauté du style. Son propos n'est pas seulement de dénoncer, mais de dire la fraternité. Il va même beaucoup plus loin, beaucoup plus

profondément, il cherche les signes du malheur et de la joie au cœur de la vie, dans l'affrontement avec le temps qui passe, avec les éléments, avec le volcan et le cyclone, avec la naissance et avec la mort, avec le questionnement sur les origines et sur l'avenir.

Ses textes parlent à l'intelligence. Obsédé par l'idée de dire, de communiquer, Placolý écrit des textes qui sont interrogation. Car ses personnages doutent, et de leurs incertitudes surgissent des questions qui s'adressent à l'humanité tout entière. En montrant le réel par touches, presque en négatif, il suggère que la vérité, dans certains cas, ne s'atteint que dans la violence et dans la douleur.

La vérité de Placolý est dans ses écrits, en particulier dans ses inédits. Ce n'est pas seulement un exercice de style, car la critique de l'œuvre ne fait que balbutier. Techniquement, il est passé maître dans l'utilisation multifocale du langage et des points de vue narratifs qui donne à son écriture une vision écartelée de l'homme.

La modernité de Placolý se détecte dans la vision des habitants du monde, dans les mots qu'il leur prête, la complexité de leur comportement. Elle se révèle aussi dans sa pensée ironiquement lucide, sur le monde et ses habitants, dans un grand éblouissement s'impose à nous. Et nous nous devons de l'accepter sous peine de glisser inexorablement dans le désespoir ou le pessimisme.

Les livres de Placolý inaugurent une sortie hors du mythe, hors de la narratologie centrée sur le « personnage » hors du droit fil de la vérité romantique ou romanesque, pour aborder, selon les mots de Lacan, « les embrouilles du vrai ».

Liberté individuelle et travail intellectuel en effet, constituent l'éthique de Placolý. En conséquence, l'œuvre multiforme de Placolý a son unité, mais elle s'est développée selon deux courants d'inspiration distincts : une veine humanitaire, très épaisse, à forte teneur hagiographique et une forme beaucoup plus secrète, plus profonde, plus troublante. Ces deux courants trouvent des cheminements différents, des expressions différentes. Bien en évidence,

s'affirme un artiste volontaire, très conscient de ses moyens. De l'autre, plus difficile d'accès, s'affirme une expression plus mystérieuse, plus originale qui s'impose comme la naissance d'un art "mineur" au sens où Michel Foucault, Deleuze et Guattari pensaient qu'il pouvait donner substance à la littérature. Cette seconde tendance, la plus mystérieuse, la plus personnelle est la plus moderne de Placoly. Plus que jamais, il reste un auteur à découvrir.

Souhaitons, tout simplement que l'étude proposée rende l'écrivain à ses lecteurs, dans le respect le plus large de sa pensée et de sa personne. Souhaitons que de nouvelles pistes de recherches soient trouvées, de nouvelles analyses entamées et de nouveaux éclairages apportés sur l'homme et l'œuvre.



# BIBLIOGRAPHIE

## SOMMAIRE

### I . ŒUVRES DE L'AUTEUR

ROMANS  
NOUVELLES  
ESSAIS  
THEATRE  
PAMPHLETS  
ARTICLES CHOISIS  
TRADUCTIONS  
INTERVIEWS

### II . SUR PLACOLY

ETUDES  
ARTICLES

### III . CRITIQUE LITTÉRAIRE, NARRATOLOGIE, ESTHÉTIQUE PHILOSOPHIE DU LANGAGE

### IV . LITTÉRATURE CARIBÉENNE FRANCOPHONE

### V . LITTÉRATURE CARIBÉENNE ANGLOPHONE

### VI . LITTÉRATURE CARIBÉENNE HISPANOPHONE

### VII . LITTÉRATURE AMÉRICAINE HISPANOPHONE ET LUSOPHONE

### VIII . LITTÉRATURE AMÉRICAINE ANGLOPHONE

### XI . ESSAIS, LITTÉRATURE, HISTOIRE ÉCONOMIE POLITIQUE

### X . ARTICLES

### XI . REVUES

- A) REVUES ANTILLAISES
- B) REVUES NON ANTILLAISES CONSACRÉES A LA LITTÉRATURE  
ET LA CULTURE ANTILLAISE

# BIBLIOGRAPHIE

## I/ OEUVRES DE L'AUTEUR

### ROMANS

- *La vie et la mort de Marcel Gontran*, Paris, Ed. Denoël, coll. Lettres Nouvelles, 1971, 176 p
- *L'eau-de-mort guildive*, Paris, Ed. Denoël, coll. Lettres Nouvelles, 1973, 223p
- *Frères Volcans* - Chronique de l'abolition de l'esclavage - Paris, Ed. La Brèche, 1983, 126 p

### NOUVELLES

- « Soleil vert », *Tranchées*, Fort-de-France, Imp G.R.S (Groupe Révolution Socialiste), 1980
- *Une journée torride*, Paris, Ed La Brèche, 1991 -
- 'Les Pauvres Gens » *Présence Africaine* n° Antilles, Paris, Ed présence Africaine, 1982~
- *Le Gran Man By Man*, Paris, Revue Europe, 1986-
- « Les derniers jours de Pierre-Just Marny » Revue Les Temps Modernes, Paris, 1983.
- "Biographie de Pierre-Just Marny", *Une journée torride*, Paris, Ed La Brèche, 1991.
- "Le rêve bleu", Publication ASSAUPAMAR (*Ecrire pour la terre, Ecrire pour l'Assaupamar*, Fort-de-France, 1989.
- "Le voyage secret d'Auguste-Jean Chrysostome", *Une Journée torride*, Paris, Ed La Brèche, 1991-
- "Une journée torride", *Une journée torride*, Paris, Ed La Brèche, 1991.
- "Les deux chasseurs", *Une journée torride*, Paris, Ed La Brèche, 1991,
- *Une journée torride* - Essais et nouvelles, Paris, Ed La Brèche, 1991, 163 p

### ESSAIS

- "Nouvelles tendances de la littérature de la langue française", Revue *Casas de las Américas*, La Havane, 1983- 12 p
- "Parler langage", Réflexion sur l'étude des créoles », *Journal of Asian and African Studies* n° 27, Tokyo 1984, 22 p
- " L'économie des Antilles françaises et le problème de la dette extérieure", La Havane, 1985- 14 p
- " Habiter notre maison, Réflexions sur la francophonie", *La Quinzaine littéraire*, Revue littéraire, Paris : Mars 1985, 8 p.
- " Pour une relecture de notre littérature à la recherche de notre identité caribéenne" (inédit), Travaux de l'Association "French Caribbean Studies", Pointe-à-Pitre Guadeloupe, Mars 1985- 16 p
- "La mer et la forêt, Pour une esthétique moderne", *Europe*, Revue littéraire mensuelle, Paris 1986, 3 p

- "N'importe où, hors du monde - L'esthétique romanesque de André Brink (Un instant dans le vent)", Tranchées, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, Imp G.R.S, Février 1986- 9 p
- "La création romanesque aux Antilles" (inédit), Colloque international GRELCA, Université Antilles Schœlcher, Mai 1987- 12 p
- "Antillanité, Créolité américaine" (inédit), Travaux de la French Colonial Society, Pointe-à-Pitre, Mai 1989, 15 p
- "L'air et la pierre (Journal d'un voyage en Colombie)", Carbet, Revue littéraire antillaise, Fort-de-France, Mai 1989- 11 p
- "Révolution française, révolutions américaines", Fort-de-France, Bicentenaire de la Révolution Française, Schoelcher, Université Antilles-Guyane, Mai 1989- 8 p
- "Philosophie à peine scientifique du feu", Paris, Revue Autrement, 1989
- "Existe-t-il une opinion publique aux Antilles" (inédit), Rencontres du Club Presse/ Martinique, Fort-de-France, Avril 1990.
- "La représentation théâtrale", , Festival caribéen du théâtre, CMAC, Fort-de-France, Avril 1990.
- "L'esthétique au temps de la dépendance", Paraboles à propos de La Transgression des couleurs de Roger Toumson - (inédit) - F-de-F, Mai 1990, 14 p
- "Sur une nouvelle de Jorge-Luis Borges (Identité et Culture)», Tranchées Spécial, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, Imp G.R.S, janvier 1991, 9 p.
- "Un portrait de Jean-Jacques Dessalines", La Havane Colloque 12/14 Novembre, 1991, 8 p, F-de-F - Tranchées Spécial, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Imp GRS, Janvier 1993.

## THEATRE

- "La fin douloureuse et tragique d'André ALIKER", Postface : le créole, langue et théâtre, Publication Libération Antilles-Guyane L.A.G, Paris, 1969, 22 p.
- "Dessalines ou la passion de la liberté", Prix Casa de las Américas - Casa de las Américas, La Havane, 1983, 96 p, L'Autre Mer, 1994- 88 p
- "Don Juan" Adaptation du Don Juan de MOLIERE et de Tirso de MOLINA pour le T.P.M (Théâtre Populaire Martiniquais), édition bilingue français-créole, F de F, Hatier, 1984, Adaptation pour la télévision R.F.0, 1985, 98 p
- "Mambo", Adaptation de Master Harold de Athold Fuggard pour la compagnie « Poutyi pa téat », Festival Caribéen de Théâtre, CMAC, FdeF, 1986.
- "Scènes de la vie de Joséphine-Rose TASCHER de la Pagerie" pour le Téal Lari et le Conseil Général, F-de-F, 1986, 86 p.
- "Guanahani" pour le Téal Lari et la ville de Schoelcher, Schoelcher, 1988- 74 p.
- "Arlette Chaussette" Comédie pour le Téal Lari, F-de-F, 1988, 66 p.
- "L'auberge des trois passes" pour le Téal Lari, F-de-F, 1988, 49 p.

- "Pamélo ou la liberté" pour le Témat Lati-7<sup>e</sup> Festival caribéen de théâtre, CMAC, F-de-F, 1988- 78 p
- "Vivre ou mourir ou La mort de Mara" pour la compagnie Témat Lari, F-de-F, CMAC, 1988- Adaptation pour la télévision R.F.0 - Martinique, 1989, 88 p
- "Massacre au bord de la mer de Tartane" Adaptation du Baroufle à Ciogga de Goldoni pour le C.D.R (Centre Dramatique Régional) Festival Culturel de F-de-F, 1989- 72 p, Adaptation pour la télévision R.F.0 - Martinique, 1989,
- "La véritable histoire de Médard ARIBOT » Production CMAC/Témat Lari, Association «le Bel Age, F-de-F, Avril 1990, 87 p
- "Grand Hôtel!" Drame pour le CMAC - F-de-F, 1991, 95 p dactylographiées.
- "Colomb 92" Adaptation de El mundo nuevo descubierto por Colon La découverte du nouveau monde (1614), - F-de-F, Décembre 1991, 92 p

#### PAMPHLETS

- "Quand passent les Senghor : Néo-colonialisme ou révolution ?", en collaboration avec Philippe Pierre-Charles, supplément à Révolution Socialiste n° 112, F-de-F, Février 1976- 28 p
- "Portrait d'un dictateur", F-de-F. Publication G.R.S, 1974-1988, 32 p.

#### - ARTICLES CHOISIS

- "Lettre ouverte à Aimé CESAIRE", Révolution Socialiste n° 1 12, Organe du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France.
- "Contre le misérabilisme en littérature", Révolution Socialiste n° 207, Organe du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France.
- "Sunny day, isn't Révolution", Révolution Socialiste n° 230, Organe du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France.
- "L'apparente stagnation du mythe", Révolution Socialiste n° 234, Organe du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France.
- "Pierre Goldman, mon frère", Révolution Socialiste n° 2 70, Organe du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France.
- "Yumba, Yubombé, Carnaval et politique", Révolution Socialiste n° 280, Organe du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France.
- "Le musicien martiniquais devant son folklore", Révolution Socialiste n° 303, Organe du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France.
- "A propos du procès de Nicky : le fascisme rampant", Révolution Socialiste no 380, Organe du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France.
- "Etranges conséquences de la francophonie littéraire", Révolution Socialiste n° 618, Organe du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France.

- "Fondements de l'intelligence antillaise" in *L'Antillectuel CARE* n° 11, Paris, Editions Caribéennes / CARE (Centre Antillais de Recherches et d'Etudes), Mai 1984.
- "Précautions pour aborder la poésie d'Aimé CESAIRE", *Tranchées* Spécial Aimé Césaire, Publication G.R.S, Fort-de-France, 1983

### TRADUCTIONS

- "América in Europa" Essai de Germain ARCINIEGAS - Colombie : Ed Plaza y Janero, (inédit)
- "Les quatre étages de la littérature portoricaine", Essai de José Luis Gonzales Revue Carbet, 1984- 6 p

### INTERVIEWS

- "*Les Antilles dans l'impasse*" (Textes réunis par et, Essais de Brossat. A et Maragnès.D), Paris, Ed Caribéennes/L'Harmattan, 1981
- "Inventer sans cesse un langage" France-Antilles, Quotidien d'information des Antilles, 19 Octobre 1991
- "On en parle émission télévisée R.F.O - F-de-F, Quotidien d'information des Antilles, 11 Décembre 1991
- Emission radio R.C.I (Radio Caraïbes International), Quotidien d'information des Antilles, 08 Décembre 1992

## II/ - SUR PLACOLY

### ETUDES

ANDRE Jacques,

*Parcours libidinal d'une œuvre : La vie et la mort de Marcel Gonstran*, Pointe à Pitre, CARE, 1976, 118 p.

-LEMARE Liliane

*La mort dans l'œuvre romanesque de Vincent PLACOLY* (T.E.R Maîtrise Lettres Modernes Université Antilles-Guyane) - Schœlcher, 1992- 79 p

*La condition féminine dans l'œuvre romanesque de Vincent Placoloy*, T.E.R D.E.A Caraïbes-Amériques Latine et du Nord, Université Antilles-Guyane, Schœlcher, 1997

-LORNE Louise,

*Temps et Histoire dans l'œuvre romanesque de Vincent Placoloy*, T.E.R, Caraïbes-Amériques Latine et du Nord, Université Antilles-Guyane, Schoelcher, 1996

-SEGUIN-CADICHE Daniel

*Vincent Placolý dramaturge*, 69 f dactyl. Mémoire. Maîtrise Lettres Modernes, UAG, Schoelcher, 1993.

*Vincent Placolý, romancier de l'identité américaine*, 169 f dactyl, Mémoire. D.E.A, Caraïbe et Amériques Latine et du Nord, U.A.G, Schoelcher, 1995.

#### ARTICLES

-CHAMOISEAU Patrick -

"Annonce langagière à cheval sur deux mondes" - *Antilla*- n° 467, Hebdomadaire caribéen, Fort-de-France, 10 Janvier 1992,.

-CORZANI Jack

"Placolý" - *France Antilles*, Quotidien d'information des Antilles, Fort-de-France, 10 Janvier 1992, n° 7505.

-DESSPORTES Georges,

"Présence de Vincent PLACOLY", *Antilla*-, Hebdomadaire caribéen, Fort-de-France, 10 janvier, 1992, n° 467.

-MARAGNES Daniel,

"Placolý ou le gouvernail du temps", *France-Antilles*, Quotidien d'information des Antilles, 07 décembre 1991

-ROMANOS Maryse,

"La rencontre de PLACOLY avec la Guadeloupe à travers "L'eau-de-mort guildive " *Antilla* n° 525, Hebdomadaire caribéen, 28/02/1993, 2 p

-MENIL René

"Adieu Frère Volcan" - *Justice*, Organe du Parti Communiste Martiniquais, Fort-de-France, 10 Janvier 1992, n° 2.

-PARTY Jean-Marc

"Un romancier en pointillés", *France-Antilles*, Quotidien d'information des Antilles, Fort-de-France, 19 Octobre 1991

" Une leçon d'éternité", *France-antilles*, Quotidien d'information des Antilles, Fort-de-France, 11 Janvier 1992.

-KWATEH Adams

"Le mouvement et l'immobilité" - *France-Antilles*, Quotidien d'information des Antilles, Fort-de-France, 30/11/1991

"L'Esthétique déboussolée » - *France-Antilles*, Quotidien d'information des Antilles, Fort-de-France, 30/11/92

"Revue Tranchées" - *Spécial Vincent PLACOLY*, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Imp G.R.S, Fort-de-France, Janvier 1993, 83 p

Revue du Cinquantième anniversaire de Vincent Placol, Fort-de-France, Publication de l'Association pour la commémoration du cinquantième anniversaire de Placol, Imp Spé, Janvier 1998.

-SUVELOR Roland,

"Un parcours inachevé», *Cahiers du patrimoine* n° 11 - 12, Revue culturelle du Conseil Régional, Bureau du Patrimoine, F-de-F : imp Conseil Régional

### III) - CRITIQUE LITTÉRAIRE, NARRATOLOGIE, ESTHÉTIQUE, PHILOSOPHIE DU LANGAGE

- ADAM Jean-Michel,

*Le récit*, Paris, P.U.F(Presses Universitaires de France), 1984, 127 p.

- ADORNO T.W

*Théorie esthétique*, Paris, Klincksiek, 1982, 2e édition 1989

*Prismes: critique de la culture et de la société*, Paris, Payot, 1986

- ALBERES R.M

*Histoire du roman moderne*, Paris : Albin Michel, 1962.

*Sartre*, Editions Universitaires, Coll. Classiques du XXe siècle, 1964, 127 p.

-ARMENTIER L.

- *Dictionnaire de la théorie et de l'histoire littéraire*, Retz. 1986, 335 p.

-AUERBACH E, Mimésis

- *La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1969

-BACHELARD Gaston

*L'eau et les rêves*. Essai sur l'imaginaire de la matière, Paris, Librairie José Corti, 1942

*La psychanalyse du feu* Paris, Gallimard, 1949

*La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1965

*L'air et les songes* : essai sur l'imaginaire du mouvement, Paris, Librairie José Corti, (1<sup>er</sup> édition), 8eme édition, 1973

*La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrigue-Presses Universitaires de France, 199, (l'édition 1957)

-BAKTINE Mikhail

*Esthétique de /a création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, 400 p.

*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (traduction française) « Tel quel » (initialement Bibliothèque des Idées) 1978, 491 p.

- BARTHES Roland

*Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. Points, 1953, rééd 1972, 190 p.

*Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. Points, 1963

*Essais critiques*, Paris: Seuil, 1964, rééd 1981

*Critique et vérité*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1966, 81 p

*-S.Z.*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970, rééd 1976, 195 p

*Mythologies*, Paris: Points Seuil, 1970, 247 p.

*Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Points Seuil, 1972, 187 p.

*Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973.

*Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1975

-BARTHES Roland; BERSANI Léo,

*Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982, 188 p

-BARTHES Roland; KAYSER Wolfgang,

*Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. Points, 1977, 180 p.

-BATAILLE Georges,

*La littérature et le mal*- Paris: Gallimard - Idées, 248 p

-BERSANI, BARTHES, DEBRAY-GENETTE),

*Recherche de Proust*, Paris, Seuil, 1980, 196 p

-BESSIERE J et PAGEAUX D-H (Etudes recueillies),

*Le roman du poète: Rilke, Joyce, Cendrars*, Paris, Ed Honoré Champion, Coll. Uni 1995, 196 p

-BLANCHOT Maurice

*De Kafka à Kafka* - Paris: Gallimard - coll. Folio/Essais, 1981, 249 p

*Les intellectuels en question* -. Ebauche d'une réflexion, Paris, Ed Fourbis, 1996, 68 p

-BOISSONOT Alain; MOUGENOT Michel,

*Langages littéraires* - Paris : Ed Bertrand Lacoste, 1991, 224 p.

-BONNEFOY Yves,

*La vérité de parole* - Paris, Mercure de France 1992, 576 p.

-BREMONT Claude,

*Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973

-CAMINADE P.,

*Image et métaphore*- Paris: Ed Bordas, 1970, 160 p.

-BERGEZ D.

- Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris: Bordas, 1990.
- BERSANI Léo :
- Littérature et réalité*, Paris: Seuil, 1982.
- CARLIER C, GRITON-ROTTERDAM N,
- Des mythes aux mythologies*, Paris, Ed Marketing, Coll. Ellipses, 194 p
- CHARAUDEAU P,
- Langage et discours* : Eléments de sémiologie (Théorie et pratique), Paris, 1983,175 p
- CHARTRIER Pierre,
- Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Seuil, 1990, 217 p.
- CHEVREL Yves,
- L'Etudiant en littérature*, Paris, Hachette Supérieur, 1992, 158 p.
- COGNY Pierre, J-K HUYSMANS,
- De l'écriture à L'écriture*, Paris, Editions TEQUI,
- COLL
- "L'auteur et son message", Paris, P.U.F, 1987, 307 p
- CRESSOT Marcel,
- Le style et ses techniques*, Paris, P.U.F, 1974,316 p.
- CRESSOT (M) et JAMES (L),
- Le style et ses techniques*, Paris, P. U. F, 1991, 323 p
- DE COTTIGNIES Jean,
- L'écriture de /a fiction* - Paris : P.U. F, 1979, 208 p.
- DELCROIX Maurice; HALLYN Fernand,
- Méthodes du texte : Introduction aux textes littéraires*, Paris: Ed Louvain-Laneuve-Dueulot, 1987, 391 p.
- COLLECTIF :
- Exil et littératures*, Publication de l'Université des langues et de lettres de Grenoble, 1986.
- La Critique littéraire*, "Que sais-je", n° 664, Paris : PUF, 1977, 126 p.
- Littérature et idéologie*, Colloque de Cluny II (2, 3, 4 avril 1970 La nouvelle critique, spécial 96 bis.
- Littérature moderne - Avant-garde et modernisme*, T I., Paris-Genève, Ed Champion-Slatkine, 1988.
- Communication* n° 8 : "L'analyse structurale du récit", Point Seuil, Paris 1981,178 p.
- DEGUY Jacques (Ed),

- L'intellectuel et ses miroirs romanesques*, (Préface de J-F Sirinelli), Paris, Diffusion Presses Universitaires de Lille, 1987,
- DELEUZE G., GUATTARI F.  
*Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris Editions de Minuit, 1972, 163 p.
- DESSONS Gérard,  
*Mikhail Bakhtine : dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand Lacoste, Coll. Référence, 1995, 128 p.
- Di MASCO Patrick (Textes réunis par)  
*L'auteur à l'œuvre : Incidences de la psychanalyse*, Paris, E.N.S Editions, Coll. Signes, 1996, 175 p
- DORT Bernard,  
*Théâtres*, Paris, 1986, Seuil, 296 p
- DUCROT O, TODOROV T  
*Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1979
- DUPRIEZ, Bernard,  
*Gradus, les procédés littéraires* ( dictionnaire ), Paris, Union Générale d'Editions, 1980, 544 p
- ELIADE Mircea,  
*Aspects du mythe*, Paris, 1963, Gallimard Folio- Essais, 521 p
- FAYE Jean-Pierre,  
*Théorie du récit*- Paris: Ed Hermann, 1972, 140 p.
- GARDES-TAMINE Joëlle; HUBERT Marie-Claude,  
*Dictionnaire de littérature*: Paris, Armand Colin - coll. Cursus-série "Dictionnaire" 1993, 225 p.
- GENDARME DE BEVOTTE Georges,  
*La légende de Don Juan*, Genève, 1993, Slatkine Reprints, 547 p
- GENETTE; Gérard  
*Structuralisme et critique littéraire*; Paris; 1967; L'Arc n° 26, (Lévi-Strauss); 122 p .  
*Figures I, II, III*, Paris, Ed Le Seuil.  
*L'œuvre de l'art*, (Tome 2 : La relation esthétique), Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1997, 296 p  
"Poétique et esthétique". Propos recueillis par Yvan Leclerc in *Magazine littéraire* n° 328, janvier 1995, p. 96-102.
- GENETTE Gérard. (textes réunis par):  
*Esthétique et poétique*, Paris : Folio, 245.p.
- GLAUDE (R) , LOUETTE (J.P.)

- *l'Essai*, Paris, Hachette Supérieur, Coll. Conteurs Littéraires- 1999, 164 p
- GOBARD Henri  
*L'Aliénation linguistique* : analyse tétraglossique, Paris Flammarion, 1976, 286 p.
- GOLDENSTEIN Jean-Pierre,  
*Entrées en littérature*, Paris, Hachette, Coll. Auto-formation, 1990, 126 p
- GOLDMANN Henri,  
*Pour une Sociologie du roman* - Paris: Gallimard, 1964, 343 p.
- GROUPE  $\mu$ ,  
*Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. Points, 1990, 368 p.
- HAMON Philippe  
*Introduction à l'analyse du texte descriptif*, Paris, Ed Hachette, 1981  
*Texte et idéologie* , Paris, P.U.F , coll. Ecriture, 1984, 227 p.  
*La description littéraire anthologie des textes théoriques et critiques*, Paris, 1991
- HABERMAS J. :  
*Le Moderne et le post-moderne in Lettres internationales*, Paris, automne 87, p. 39-43.
- HAGEGE Claude,  
*L'homme de parole*, Paris : Folio 1987, 406 p.  
"Encore sur le roman" *Lettres Internationales* no 4, Printemps 85, p. 3-7.
- JAKOBSON Roman  
*Essais de linguistique générale*, Paris, Ed Minuit, 1963, rééd Seuil, coll. Points,  
*Huit questions de poétique*, Paris:, Seuil, coll. Points, 1977, 189 p.
- JAMES Henry,  
*La création littéraire*, Paris, Ed Denoël, 1980, 373 p.
- JAUSS Hans Robert,  
*Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978-
- KIBEDI VARGA A. et coll.  
*Théorie de la littérature*, Paris: Klincksieck, 1981.
- 'KUNDERA Milan  
*L'Art du roman*, Paris, Folio, 198 p.
- LECOURT D.  
*Pour une critique de l'épistémologie (Bachelard, Canguilhem, Foucault)* Paris, François Maspéro, 1974, 134 p.
- MAUREL Anne,

- La critique*. Paris, Ed Hachette Supérieur, coll. Contours Littéraires, 1994, 155 p-
- MICHAUD Guy,  
*L'œuvre et ses techniques*, Paris, Ed Nizet, coll. Connaissance de la littérature, 1957, 271 p.
- MITTERAND Henri,  
*Le discours du roman*, Paris, Ed P.U.F., coll. Ecriture, 1980, 266 p.
- MOLINIE G et CAHNE P (sous la direction),  
*Qu'est-ce que le style*, Paris, Ed P.U.F, Coll. Linguistique Nouvelle, 1994, 354 p
- MOREAU François,  
*L'image littéraire*, Paris, SEDES-CDU, 1982, 128 p
- MOURALIS Bernard:  
*Les contre-littératures*, Paris, PUF, 1975, 206 p.
- NADEAU Maurice  
*Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, 1970.
- PAGEAUX Daniel-Henri,  
*La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, Coll. Cursus, 1994, 189 p.
- PATILLON Michel,  
*Précis d'analyse littéraire*, Paris, Nathan Université, 1974, 143 p
- PAZ Octavio,  
*Point de convergence : du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Ed Gallimard, 1974, 217 p.
- POULET; Georges,  
*Les chemins actuels de la critique*; Paris; Editions PLON; 1967; 402 p
- PREVOST C.  
*Littérature, politique, idéologie*, Paris, Ed. Sociales, La Nouvelle critique, 1972, 278 p.
- QUERE Henri,  
*Récit, Fictions, Ecritures*, Paris, Ed P.UF, 1994, 264 p
- RAIMOND R.  
*Le Roman*, Paris, Ed Armand Colin, 1989, 192 p.
- RAVOUX-RALLO E.  
*Méthodes de critique littéraire*, Paris, Ed Armand Colin. 1993, 172 p.
- RETEUR Yves,  
*Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Ed Bordas, 1991, 165 p
- RICARDOU J.

- Le Nouveau roman*, Paris, Seuil, 1978, 189 p.
- RICOEUR Paul,
- Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1983, 323 p.
- Temps et récit* (La configuration du temps dans l'ordre du temps dans le récit de fiction), Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1984, 239 p
- Temps et récit* (le temps raconté), Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1983, 323 p
- RIFFATERRE Michaël,
- La production du texte*, Paris, Seuil, 1979
- ROBERT Marthe,
- La vérité littéraire*, Paris, Grasset et Fasquette, 1981, 157 p.
- SARTRE Jean-Paul
- Critiques littéraires*, Paris, Gallimard, coll. Folio/ Essais, 1947, 319 p.
- Où est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1948, 375 p.
- Un théâtre de situations*, Ed. Gallimard - Coll. Idées, France 1973
- SERREAU Geneviève,
- Histoire du nouveau théâtre*, Ed. Gallimard - Coll. Idées, France 1966
- STENDHAL,
- Racine et Shakespeare*, Ed Garnier Flammarion, Coll. GF, Paris 1970
- TROUSSON Raymond,
- *Thèmes et mythes*, Bruxelles, 1981, Editions de l'Université de Bruxelles, coll. Arguments et Documents, 144 p
- TADIER Jean-Yves,
- La critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Ed Belfond, 1987, 358 p.
- TODOROV, Tzvetan,
- Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, 253 p
- Critique de la critique* : un roman d'apprentissage, Paris, Seuil, 1984, 199 p.
- La Notion de littérature* Paris, Seuil, 1987.
- TRUCHET Jacques (sous la direction de),
- Thématique de Molière*, Paris, SEDES, 1985, 296 p
- UBERSFELD Anne,
- Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales - Col. Classiques du peuple – Critique, 1978
- VANOOSTHUYSE Michel,

Le roman historique : Mann, Brecht, Döblin, Paris, P.U.F., 1996, 360 p

-VAN TIEGHEM Philippe,

Les grandes doctrines littéraires en France, Paris, Presses Universitaires de France, 1974 (4e édition)

VARGAA. Kilbédi (ouvrage collectif),

Théorie de la littérature, Paris, 1981, Centre National des Lettres/ Picard, coll. Connaissance des Langues, 279 p

-ZERRAFA Michel,

Personne et personnage, Paris, Klincksieck, 1969, 495 p.

-ZIMA Pierre,

Pour une sociologie du texte littéraire, Paris, Union Générale des Editeurs, 1978, 372 p.

#### **IV)- LITTERATURE CARIBEENNE FRANCOPHONE**

-ALEXIS Jacques-Stephen),

Compère Général Soleil, Paris, Gallimard, Coll. L'Imaginaire, 1955, 350 p

L'espace d'un cillement, Paris, Gallimard, Coll. L'Imaginaire, 1959, 346 p

Les arbres musiciens, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire,

Romancero aux étoiles, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire,

-BOUKMAN Daniel,

Les Négriers, Paris, L'Harmattan, 1978, 80 p.

Chants pour hâter la mort du temps des Orphées ou Madinina île esclave, Paris, L'Harmattan, 1993, 113 p.

-CESAIRE Aimé

Discours sur le colonialisme – Paris, Présence Africaine, 1955, 64 p.

Ferrements, Paris, Seuil, 1960

Cadastre, Paris, Seuil, 1961

La Tragédie du Roi Christophe, théâtre, Paris, Présence Africaine, 1963

Le Roi Christophe, Paris, Présence Africaine, 1970

Les armes miraculeuses, Paris, Seuil, 1970

Une saison au Congo – Paris, Seuil - coll. Points, 1973, 117 p

Toussaint Louverture, Paris, Présence Africaine, France 1981

Moi, laminaire – Paris, Seuil, 1982, 97 p

Cahier d'un retour au pays natal Paris, Présence Africaine, 1983, 95 p

La Poésie, Paris, Seuil, 1994, 551 p.

-CHAMOISEAU Patrick

Chronique des sept misères, Paris, Folio Gallimard, 1986, 280 p.

Solibo le Magnifique, Paris, Gallimard, 1988, 227 p.

Texaco, Paris, Gallimard, 1992, 433 p.

Chemin d'école, Paris, Gallimard, 1994, 136 p.

-CONDE Maryse

La Vie scélérate, Paris, Seghers, 1987 (édition Le Livre de Poche) 349 p.

Traversée de la mangrove, Paris, Mercure de France, 1989, 265 p.

-CONFIANT Raphaël

Le Nègre et l'Amiral, Paris, Grasset 1988, 335 p.

Eau de Café, Paris, Grasset, 1991, 332 p.

Ravines du devant-jour, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993, 263 p.

L'Allée des Soupirs, Paris, Grasset, 1994, 405 p.

Mamzelle Libellule, Paris, Ed le Serpent à Plumes, 1994, 244 p.

Savane des pétrifications, Paris, Ed. des Mille et une nuit, 1995, 1 01 P.

-DAMAS Léon-Gontran

Pigments- Névralgies, Paris, Ed Présence Africaine, 1972, 157 p.

Veillées noires, Paris, Ed Léméac, 1972

Graffiti, Paris, Seghers éditeur, 1953, 39p

Black-Label, Paris, Gallimard, 1956, 84p

-DELSHAM T

Lapo farine, Fort-de-France: Ed. M. G. G., 1984, 266 p.

Kout fè, Fort-de-France: Ed. M. G. G., 1994, 195 p.

Lycée Schoelcher, Fort-de-France: Ed. M. G. G., 1995, 193 p.

-DEPESTRE René

Le mât de cocagne, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1979, 224 p.

Bonjour et adieu à la négritude, Paris, Seghers, 1980, 258 p.

Hadriana de tous mes rêves, Paris, Gallimard, coll. Folio, 224 p.

Eros dans un train chinois, Paris, Gallimard, col Folio, 480 p.

-ETCHARD Salvat

Les nègres servent d'exemple, Paris, Julliard, 1964, 295 p.

Le Monde tel qu'il est, Paris, Mercure de France, 1967, 411 p.

L'homme empêché, Paris, Mercure de France, 1977, 341 p

-FANON Frantz

Peau noire, masques blancs, Paris : Editions du Seuil, 1952, 188 p.

Les Damnés de la terre, Paris: François Maspéro, 1982, 233 p.

-GLISSANT Edouard,

Soleil de la conscience, Paris, Ed du Seuil, Paris, 1956, 71 p

La Lézarde, Paris : Seuil, 1958, (Points Seuil, 251 p.).

Le Quatrième Siècle, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1964, 287 p.

L'Intention poétique, Paris, Le seuil, 1969, 248 p.

Malemort, Paris, Seuil 1975, 228 p.

Le discours antillais, Paris, Le Seuil, Paris, 1981, 500 p.

La case du Commandeur, Paris, LeSeuil, 1981, 253 p.

Monsieur Toussaint, Paris, Ed. Seuil, 1986,

Mahagoni, Paris, Seuil, 1987, 253 p.

Poétique de la Relation, Paris, Ed Gallimard, 1990, 242 p

Tout-Monde, Paris, Gallimard, 1993, 519 p.

Poèmes complets, Paris, Gallimard, 1994, 478 p.

divers, Paris Introduction à une poétique du, Paris, Gallimard, 1996, 144 p.

Faulkner. Mississipi, Paris, Stock, 1996, 359 p

-MAXIMIN Daniel

L'Isolé soleil, Paris, Ed Seuil, 1981, 314 p.

L'île et une nuit, Paris, Ed Seuil, 1995, 172 p.

-ORVILLE Xavier

Délice et le fromager, Paris, Grasset 1977, 187 p.

Cœur à vie, Paris, Stock 1993, 207 p.

-SCHWARZ-BART Simone

Pluie et vent sur Tétumée Miracle, Paris, Seuil, 1972, Points Seuil, 249 p.

Ti Jean L'horizon, Paris: Seuil, coll. Points, 1979, 286 P.

## V)- LITTERATURE CARIBEENNE ANGLOPHONE

-BRAITHWATE Edward

*Rights of passage* (1967), *Masks* (1968), *Islands* (1969): Oxford University Press, 276 p

-JAMES CLR,

*Les Jacobins Noirs*, Paris, Editions Caribéennes, Col Précurseurs noirs, 1983, 435 p

-LAMMING George

*Age et innocence*, Paris, Ed Caribéennes, 1989, 144 p

*Les plaisirs de l'exil* - Londres, Allison et Busby, 1994, 132 p

-NAIPAUL V.S,

*Guérilleros*, Paris, Albin Michel, 1981, 280 p

*A la courbure du fleuve*, Paris, Albin Michel, "Domaine étranger" 1982, 384 p

*Mr Stone*, Paris, Albin Michel, 1985, 201 p.

*Dis-moi qui tuer*, Paris, Albin Michel, 1994, 283 p

-NAIPAUL. S,

*Le masseur mystique*, Paris, Albin Michel, 1993, 220 p

## VI) LITTERATURE CARIBEENNE HISPANOPHONE

-ARENAS Reinaldo

*Le monde hallucinant*, Paris, Seuil, 1969, 284 p

*La plantation*, Paris, Seuil, 1983, 123 p

-CARPENTIER Alejo

*Chasse à l'homme*, Paris, Gallimard, coll. L'étrangère, 1958, 203 p

*Concert baroque*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1976, 121 p

*La danse sacrée*, Paris, Gallimard, coll. «Du monde entier», 1978, 537 p.

*Guerre du temps*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999, 212 p

*La harpe et l'ombre*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1979, 215 p.

*Le partage des eaux*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1963

*Le recours de la méthode*, Paris, Gallimard, Coll «du monde entier», 1974, 353 p.

*Le royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1954, 187 p.

*Le siècle des lumières*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1963

MARTI José:

*Notre Amérique*, Paris, Gallimard

## VII) LITTÉRATURE AMÉRICAINE HISPANOPHONE ET LUSOPHONE-

AMADO Jorge

Les chemins de la faim, Paris, Gallimard, 1951, 1987, 440 p

Teresa Batista – Paris, Hachette - coll. Le Livre de Poche, 1982, 443 p

Mar morto – Paris, Flammarion, 1982, 2e édition, 311 p

Les pâtres de la nuit, Paris, Ed Stock, Livre de Poche, 1970, 474 p

Capitaine des sables, Paris, Ed Gallimard, coll L'Imaginaire, 1952, 255 p

Les terres du bout du monde, Paris, Ed Gallimard, coll. Folio, 1991, 380 p

-ARLT Roberto

Les sept fous, Paris, Ed Belfond, coll. Littératures Etrangères, 1981, 286 p

Les lance-flammes, Paris, Ed Belfond, coll. Littératures Etrangères, 1981, 283 p

-ASTURIAS, M.A

Trois des quatre soleils, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1971, 1611 p

Monsieur Le Président, Paris, Flammarion, coll. G.F, 1987, 351 p

BORGES Jorge Luis

El libro de arena, Buenos Aires, Emecé Editores, 1975,

Conférences, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1985, 216 p

Œuvre poétique, Paris, Gallimard, 1985, 219 p

Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari, Paris, Editions Zoé/ Editions de l'Aube, coll. Agora, 1988, 217 p.

-CORTAZAR Julio

Les armes secrètes, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1963, 311 p.

Livre de Manuel, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1974, 406 p.

Entretiens avec Omar Prego, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1984, 263 p

-GARCIA MARQUEZ Gabriel

Des yeux de chien bleu, Paris, Grasset, coll. Les Cahiers bleus, 1944-1955, 151 p.

Cent ans de solitude, Paris, Seuil, 1968, 514 p

L'automne du patriarche, Paris, Grasset, 1976, 319 p

Pas de lettre pour le colonel, Paris, Grasset, 1980, 125 p

Chronique d'une mort annoncée, Paris, Grasset, 1981, 204 p

Une odeur de goyave, Paris, Ed Belfond, coll. « Entretiens », 1982, 188 p.

Des feuilles dans la bourrasque, Paris, Grasset, 1983, 245 p

- La Mala Hora, Paris, Grasset, 1986, 289 p
- Douze contes vagabonds, Paris, Grasset – Le Livre de Poche, 1992, 159 p
- De l'amour et autres démons, Paris, Grasset, 1994, 248 p
- MENDOZA Eduardo,
- L'année du déluge, Paris, Ed du Seuil, Coll. Points, 1993 (traduction) 1995, 163 p.
- NERUDA Pablo,
- Chant Général, Paris, Folio, 1964, 469 p.
- La Centaine d'amour, Paris, Gallimard, 1995, 240 p
- ONETTI Juan Carlos,
- Le puits des adieux, Paris, Ed Bourgeois, coll. « Domaine étranger », 1985, 189 p.
- PINON Nelida,
- La République des rêves, Paris, Ed des Femmes, 1990, 934 p
- QUIROGA Horacio,
- Contes d'amour, de folie et de mort, Paris, (Traduction française : UNESCO), Points, 1984,  
196 p.
- ROA BASTOS Augusto,
- Moi le suprême, Paris, Ed Belfond, coll. Le Livre de Poche, 1977, 597p.
- SABATO Ernest,
- L'ange des ténèbres, Paris, Seuil, 1976, 433 p.
- SCORZA Manuel
- Le cavalier insomniaque, Paris, Ed Belfond, coll. Littératures Etrangères, 1977, 252 p.
- Roulements de tambour pour Rascas, Paris, Ed Belfond, coll. Littératures Etrangères, 1979,  
306 p.
- VARGAS LLOSA
- La Tante Julia et le scribouillard, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1979, 306p.
- Eloge de la marâtre, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980, 222 p.

## VIII) LITTERATURE AMERICAINE ANGLOPHONE

-FAULKNER William,

*Cœuvres complètes*, Paris, N.R.F, Gallimard, 1988

-WARNER Marina,

*Indigo*, Ed le Serpent à Plumes, 1996, 458 p.

-WRIGHT Richard,

*Huit hommes*, Paris, Gallimard/Julliard, coll. Folio, 1989, 306 p.

## IX)- ESSAIS : LITTERATURE, HISTOIRE, ECONOMIE POLITIQUE

-ADELAIDE-MERLANDE J.

*Histoire générale des Antilles et des Guyanes*, Paris, Ed. Caribéennes/L'Harmattan, 1994, 329 p.

-ADOTEVI Stanislas

*Négritude et négrologues*, Paris, Ed 10/18, 1972, 304 p.

-AFFERGAN Francis

*Anthropologie à la Martinique*, Paris, PFNSP, 1983, 242 p.

-ALIKO Songolo

*Aimé Césaire : une poétique de la découverte*, Paris, L'Harmattan, 1985, 166 p.

-ANDRE Jacques

*Caribales* Etudes sur la littérature antillaises, Paris Editions Caribéennes, 1981, 169 p.

ANSELIN A.

*L'émigration antillaise en France* : la troisième île, Paris, Ed Karthala, 293 p.

-ANTOINE Régis

*Les Ecrivains français et les Antilles*, des premiers Pères blancs aux premiers surréalistes noirs, Bruxelles, GP Maisonneuve et Larose, 1978, 430 p.

*La Littérature franco-antillaise* : Haïti, Guadeloupe et Martinique, Paris: Karthala, 1992, 369 p.

-BANGOU Henri

*Aliénation et sociétés post-esclavagistes aux Antilles*, Paris, Ed Francaribes, 1981, 141 p.

-BASTIDE Roger

*Les Amériques noires*, Paris, Payot 1967.

-BENOIST Jean

*L'Archipel inachevé* : culture et société aux Antilles françaises, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1972, 351 p.

-BERNABE J., CHAMOISEAU P., CONFIANT R.,

*Eloge de la Créolité*, Paris: Gallimard/Presses universitaires créoles, 59 p., 1989.

-BLERALD Alain-Philippe

*Négritude et politique aux Antilles*, Paris : Editions Caribéennes, 1981, 81 p.

*Histoire économique de la Guadeloupe et de la Martinique*, Paris, L'Harmattan, 1986, 336 p.

*La question nationale en Guadeloupe et en Martinique* : essai sur l'histoire politique, Paris, L'Harmattan, 1988, 211 p.

-BROSSAT A. MARAGNES D.

*Les Antilles dans l'impasse ?* Des intellectuels antillais s'expliquent..., Paris, Ed. Caribéennes/L'Harmattan, 1981, 219 p.

-CABAU Jacques,

*La prairie perdue* – Paris, Seuil, 1981, 378 p

-CAILER Bernadette

*Proposition poétique : Une lecture de l'œuvre d'Aimé Césaire*, Québec, Naaman, 1976, 244 p.

-CAZES Hélène,

*Jean-Pierre RICHARD*, Paris, Bertrand Lacoste, Coll. Référence, 1993, 126 p.

-CHAMOISEAU P., CONFIANT R.

*Lettres créoles* - Tracées antillaises et continentales de la littérature : 1635-1975, Paris, Hatier, 1991, 226 p.

-COLLECTIF

*Négritude africaine, négritude caraïbe*, colloque de l'Université Paris XIII-Villetaneuse, janvier 1973, Nivellles : Editions de la Francité.

-CONDE Maryse

*La Civilisation du Bossale* : Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique, Paris, L'Harmattan, 1978, 70 p.

*La Poésie antillaise*, Paris: Nathan, 1978, 96 p..

-CONFIANT Raphaël

*Aimé Césaire - une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1993, 352 p

- CONSTANT (F), DANIEL (J), (sous la dir)

1946-1996 : Cinquante ans de départementalisation outre-mer, Paris, L'Harmattan, 1997, 477 p.

-CORZANI Jack

La Littérature des Antilles et de la Guyane françaises, 6 volumes, Fort-de-France: Editions Désormeaux 1978.

(sous la direction): Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane, 7 tomes, Fort-de-France: Ed. Désormeaux, 1992.

-DELAS Daniel,

Roman JAKOBSON, Paris, Bertrand Lacoste, coll Référence, 1993, 123 p.

-DEVEZE Michel

Antilles, Guyanes, la mer des Caraïbes de 1492 à 1789, Paris, SEDES, 1977, 378 p.

-DU TERTRE J.-B. (R.P.)

Histoire générale des Antilles, T. I., Société d'histoire de la Martinique, Fort-de-France: Editions C.E.P., 1958, 584 p.

-ECO Umberto,

Lector in fabula – Paris, Grasset (réédition Livre de Poche), 1985, 316p.

L'œuvre ouverte, Paris, Seuil, coll. "Points", 1965

-EDWARDS Michaël,

L'acte de l'attente T.S Eliot et Samuel Beckett, Paris, Belin,, 1996,

-EVRARD Franck, TENET Eric,

Roland Barthes, Paris, Bertrand Lacoste, Coll. Référence, 1994, 127 p.

-GOODMAN Nelson,

L'art en théorie et l'art en action, (Traduction de J-P. COMETTI et R. POUVET), de l'Eclat, Paris, 1996, 160 p

-GORDIMÉR Nadine,

L'écriture et l'existence Essais, Paris, Ed PLON, Coll. Feux Croisés, 1996, 176 p

-GUERIN Daniel

Les Antilles décolonisées, Paris, Présence Africaine, 1956, 179 p.

-HOFFMANN Léon-François

Le Nègre romantique : personnage littéraire et obsession collective, Paris, Payot, 1973, 302 p.

HONAN O.

L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française, Paris, L'Harmattan, 1986, 248 p.

JEAN Raymond

- Lectures du désir*- Paris, Seuil - coll. Points, 1977, 192 p
- JOURDHEUIL Jean,  
*L'artiste, la politique, la production* , Paris, U.G.E, 1976, 312 p
- KATTAN Naïm  
*Ecrivains des Amériques*, tome III, *L'Amérique latine*, Montréal, Editions Hurtubise HMH.
- KESTELOOT Lilian  
*Anthologie négro-africaine. La littérature de 1918 à 1981*, Bruxelles Marabout, 1987, 478 p.
- LABAT J. -B.  
*Voyages aux Isles*, édition établie par M. Le Bris, Paris, Phébus, 1993, 463 p.
- LAFOND Jean-Daniel,  
*La manière nègre* : Aimé Césaire, chemin faisant, Québec, Editions de l'Hexagone, 1993,  
 241 p -
- LEINER Jacqueline  
*Imaginaire - Identité culturelle - Négritude*. Paris, J.-M. Place, Gunter Narr, 1980, 160 p.
- LEIRIS Michel  
*Contacts de civilisations en Guadeloupe et en Martinique*, Paris, Unesco/Gallimard, 1955, 192 p.
- LEONARD Albert ,  
*La crise du concept de littérature au XXe siècle*, Paris, Ed Corti, 1974, 270p.
- LEPINE Edouard de  
*Questions sur l'histoire antillaise : trois essais sur l'abolition, l'assimilation, l'autonomie*, Fort-de-France, Ed. Désormeaux, 1978, 202 p.  
*La Crise de Février 1935 à la Martinique*, Paris L'Harmattan, 1980, 249 p  
*Dix semaines qui ébranlèrent la Martinique, 25 Mars - 4 Juin 1848*, Paris, Servedit-Maisonneuve Larose, 229 p.
- LEQUENNE Michel,  
*Marxisme et esthétique* – Paris, Ed La Brèche, 1984, 174 p
- LIRUS Julie  
*L'identité antillaise*, Paris, Editions Caribéennes, 1979, 252 p.
- LUCRECE André  
*Civilisés et énergumènes* - De l'enseignement aux Antilles, Paris, Ed. Caribéennes, 1981, 248 p.
- LUDWIG Ralph  
*Ecrire la "Parole de nuit* - La nouvelle littérature antillaise, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994,  
 190 p.
- LUKACS G

- Existentialisme ou marxisme ?*, Paris, Nagel, 1961, 290 p.
- MAGNER Bernard
- Littérature des Caraïbes* (Bibliographie), Paris, Cléf, 1986, 20 p.
- MANONI O
- Psychologie de la colonisation*, Paris, Ed du Seuil, 1950, 361 p.
- MAXIMIN Colette
- La parole aux masques*, Paris, Editions caribéennes, 1991, 289 p.
- MENIL René
- Tracées : identité, négritude, esthétique aux Antilles*, Paris Robert Laffont 1981, 234 p.
- MESNARD (Philippe)
- Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement*, Paris, L'Harmattan, 1996, 350 p
- MICHAUD Guy (direction)
- Négritude : traditions et développement*, Bruxelles, Negal, 1978, 184 p
- NORDMAN-SEILER Albert
- La Littérature néo-africaine*, Paris : PUF, "Que sais-je", 1976.
- NOUDELMANNN François (sous la direction)
- La Nature: De l'identité à la liberté*, Paris, Ed STH, Coll. «Les grands rythmes de la littérature et de la pensée», 1991, 211 p
- NOUSS Alexis,
- La modernité*, Paris, P.U. F, Que sais-je ? n° 2923, 1995, 127 p
- N'TONFO André
- L'homme et la société dans le roman des Antilles et Guyane françaises*, Sherbrooke: Editions Naaman, 1982, 254 p.
- PAZ Octavio
- Point de convergence*. Du romantisme à l'avant-garde. Paris Gallimard, 1976.
- PERINA Michaëlla
- Citoyenneté et sujétion aux Antilles francophones*, Paris, L'Harmattan, 1997, 207 p.
- PERROT Jean,
- Mythe et littérature*, Paris, PUF, 1976, 233 p
- PICON Gaëtan,
- L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, col « Tel », n° 278, 1996, (1ere édition, Gallimard 1953).
- PLUCHON Pierre (direction)

- Histoire des Antilles et de la Guyane, Toulouse Privat éditeur, 1982, 480 p.
- PROPP Vladimir,  
Morphologie du conte, Paris, Seuil, col Points, 1970, 225 p
- PRUDENT Lambert-Félix,  
Des Baragouins à la langue antillaise, Paris, Ed. Caribéennes, 1980, 211 p.  
Nouvelle anthologie de la poésie créole, Paris, Ed. Caribéennes/ACCT, 1984, 527 p.
- RICHARD Jean-Pierre,  
Littérature et sensation, Paris, Seuil, coll. Points, 1954, 326 p.
- RICHARD R.  
Césaire et Shakespeare. Une Tempête de Césaire et La Tempête de Shakespeare
- RODNEY E.H  
L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire, Sherbrooke, Ed Naaman, 1973, 170 p.
- ROSELLO Mireille  
Littérature et identité créole aux Antilles, Paris, Karthala, 1992, 202 p.
- SARTRE Jean-Paul  
Situation -II, Paris: Gallimard.  
Qu'est-ce que la littérature, Paris, Folio, 1985, 308 p.
- SCHOR Naomi,  
Lectures en détail, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1994, 219 p.
- SENGHOR Léopold Sédar  
Liberté I, Négritude et Humanisme, Paris, Ed du Seuil, 1964, 445 p.
- SOLLERS Philippe,  
L'écriture et l'expérience des limites, Paris, Seuil, coll. Points (paru dans la collection « Tel »  
1968, 192 p.
- SONGOLO Aliko :  
Aimé Césaire, une poétique de la découverte, Paris, L'Harmattan, 1985, 166 p.
- SOUFFRANT Claude :  
Pour une Négritude socialiste, Paris, L'Harmattan, 1978, 256 p.
- THEODORO Maria de Lourdes  
Modernisme brésilien et Négritude Antillaise, Paris, L'Harmattan, 1999, 346 p
- THIBAudeau. A.  
Socialisme avant-garde, littérature, Paris, Ed. Sociales, La Nouvelle Critique, 1972.

- THIBAUDET A.,  
Histoire de la littérature française (de Chateaubriand à Valéry), Paris, Marabout, 1936, 587 p.
- TODOROV Tzvetan,  
Nous et les Autres, Paris, Seuil - coll. *Essais (coll. La couleur des idées 1989)*, 1989, 540 p.
- TOUMSON Roger  
La Transgression des couleurs : littérature et langage des Antilles « XVIIIe- XXe siècles). 2 vol., Paris, Ed. Caribéennes, 1989, 541 p.  
Mythologie du métissage, Paris, P.UF. Ecritures francophones, Juin 1998, 267 p
- TOUREH Fanta  
L'Imaginaire dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart, Paris, L'Harmattan, 1986, 294 p.
- VIATTE Auguste,  
Anthologie littéraire de l'Amérique française, Sherbrooke, Canada, CELEF, 1971.  
Histoire comparée des littératures francophones, Paris, Nathan, 1978.
- VELTFR André (sous la direction)  
Caravanes, littératures à découvrir, Paris, Ed Phébus, 1996, 280 p
- VERNANT Jean-Pierre  
Mythe et société en Grèce ancienne – Paris, François Maspéro, Fondation, 1974, 251 p
- VEYNE Paul,  
Comment on écrit l'histoire, Paris, Ed du Seuil, 1971 et 1978, 438p
- VIAU Robert,  
L'Ouest littéraire : Vision d'ici et d'ailleurs, Québec, Editions du Méridien, 1992, 163 p
- WILLIAMS Eric  
De Christophe Colomb à Fidel Castro. L'Histoire des Caraïbes 1492-1969, Paris ? Présence africaine, 1975.
- YURKIEVICH Saul,  
La Littérature latino-américaine : Traces et trajets, Paris, Folio, 1988, 379 p.
- ZERAFFA Michel  
 - Roman et société, Paris, PUF, 1971.
- ZIMA Pierre V.  
L'ambivalence romanesque, Paris: Ed. Le Sycomore, 1980.

## X)- ARTICLES

-ACCHEEN René

"Pour une grammaire de l'histoire antillaise : Tentative de définition", *Les Temps Modernes* n° 441-442 "Antilles", Revue mensuelle, France, Avril-mai 1983, p. 1815-1835

-ALEXIS Jacques

"Du réalisme merveilleux des Haïtiens", *Présence Africaine* n° 8-9-10, Revue culturelle du monde noir, France, Juin-Novembre 1956, p. 245-271

-ANTOINE Régis

"Le Souci humaniste dans les littératures des Antilles francophones (De la négritude au concept d'antillanité et à la modernité antillaise)", *Philologica Pargensia*. CSK, 32, n° 3, 1989, p. 140-152.

-ARMET Auguste

"Guadeloupe et Martinique : des sociétés "krazés". *Présence Africaine* no 121-122, Revue culturelle du monde noir, France, 1982, p. 11 - 19.

-AUBIN D.

"Approche du roman historique antillais - Etudes de romans concernant tous une période insurrectionnelle déterminante : "Stella" d'E. Bergeaud, "Frères Volcans" de V. Placoloy, "Dominique, nègre esclaves" de L. Sainville et "La montagne d'ébène" de R. Brival", *Présence Africaine* no 148, Revue culturelle du monde noir, France, p. 30-43, 1988.

-BANGOU Henri

"L'Aliénation antillaise" in *Europe* no 612, Revue littéraire mensuelle, Avril 1980, p. 4647.

-BEKOMBO Manga

"Idéologies et langages: le problème de l'identité nègre" in *Négritude : traditions et développement*, sous la direction de Guy Michaud, p. 27-38, Bruxelles: Ed. Complexes, 1978.

-BERNABE Jean

« La Négritude césairienne et l'Occident », in *Négritude africaine, Négritude caraïbe*, Paris, Ed de la Francité, 1973, pp. 110-111.

-BEN JELLOUN Tahar

"L'Exploration du passé" *Le Monde* n° I3107, : Le tour du monde en 80 romans, N° Spécial du Quotidien d'information, France, Février 1987

-BENOIST Jean

"L'organisation sociale des Antilles" in *Etudes créoles*, AUPELF, 1979, p. 11-34.

"Antilles et Mascareignes : Constantes et variations des archipels créoles, *Espace créole* no 4, Revue d'Etudes et de Recherches en Espace Créolophone, Université Antilles-Guyane, Schoelcher, 1979-1980, p. 9-23.

-BETI Mongo

"Identité et tradition" in *Négritude : traditions et développement*, sous la direction de Guy Michaud, p. 9-26, Bruxelles : Editions Complexes, 1978, 184 p.

-BOUELET R.S

-BLERALD Alain:

"Négritude et émancipation culturelle" in *Tranchées* no 6, fév. 1983, p. 19-23. Revue politique et culturelle du Groupe Révolution Socialiste.

-CESAIRE Aimé :

"Culture et colonisation", *Présence Africaine* n° 8-9-, Revue culturelle du monde noir, France, 10 Juin-Novembre 1956, p. 190-205.

"Introduction" à *Les Antilles décolonisées* de Daniel Guérin, Paris: *Présence africaine*, Revue culturelle du monde noir, France, 1956.

"L'Homme de culture et ses responsabilités" (2<sup>e</sup> Congrès international des Ecrivains et Artistes noirs - Rome, 1959), in *Premiers jalons pour une politique de la culture*, p. 36-42, Paris : *Présence Africaine*, Revue culturelle du monde noir, France, 1968.

"Itinéraire d'un langage. Entretien avec René Depestre", *Europe* n° 612, Revue littéraire mensuelle, France, avril 1980 : "Littératures de Martinique et de Guadeloupe", p. 8-19.

-CONDE Maryse

"Propos sur l'identité culturelle" p. 77-84, in *Négritude traditions et développement*, sous la direction de Guy Michaud, Bruxelles Editions Complexes, 1978, 184 p.

-CONFIANT Raphaël

"La Littérature créolophone des Antilles-Guyane", *Notre Librairie*, n° 104 Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien:

"Dix ans de littérature", Janvier-mars 1991, p. 56-62.

-CORZANI Jack :

"Guadeloupe et Martinique : la difficile voie de la Négritude et de l'Antillanité", *Présence Africaine* n° 76, Revue culturelle du monde noir, France, 4<sup>e</sup> trimestre 1970, p. 16-42.

"La Littérature écrite d'expression française à la Guadeloupe et à la Martinique" in *Europe* n° 612, avril 1980, Revue littéraire mensuelle, p. 19-36.

"Culture savante et culture populaire (XVIIe-XXe s.)", p. 441 467 in *Histoire des Antilles et de la Guyane*, sous la direction de Pierre Pluchon, Toulouse: Privat, 1982, 480 p.

"Hommage à Placoly", *France-Antilles hebdo*, Magazine hebdomadaire du Quotidien d'information des Antilles, Fort-de-France, 17 au 23 janvier 1992, p. 20.

-CROSTA S.

"La Réception critique d'Edouard Glissant", p. 59-79 in HEBERT P., *Présence francophone* n° 30: La réception critique, 1987.

-DESPORTES Georges.

"Un Paradoxe littéraire et antillais (Francité et Créolité) : « Eau de Café », *Antilla* n° 454, Hebdomadaire caribéen, 4 octobre 1991, p. 30-32.

-ELYSEE-DESIR G.

"Créole et lutte de libération nationale - Créole et identité antillaise", in *Antilla* n° 7, Hebdomadaire caribéen, Janvier 1987, p. 11 - 17.

-FIGUEIREDO Euridice

"La Réécriture de l'Histoire dans les romans de Patrick Chamoiseau et Silviano Santiago" in *Etudes littéraires/Analyses et débats*, "Littératures de la Caraïbe et du Brésil", Hiver 1992-1993, vol. 25-n 3 p. 27-38, Université Laval.

-FREDJ Jacques

"L'Assimilation dans l'histoire antillaise" in Les *Temps Modernes* no 441-442, Revue mensuelle, France, Avril-mai 1983, p. 1836-1852.

-GALAP Jean, 1985

*Une Méthode d'approche de l'homme antillais : l'interculturalité*, in *CARE* no 12, Revue de Sciences humaines, Pointe-à-Pitre, Juin 1985, Editions Caribéennes, p. 129-144.

-GAMARRA P

"La Machine à écrire. La parole de la Martinique" in *Etudes littéraires* : Postmodernisme - Poesis des Amériques, ethos des Europes, p. 205-208, Université Laval, janvier 1974.

-GERARD A.

"Origine historique et destin littéraire de la négritude", *Diogène* no 48, 1984.

"Problématique d'une histoire littéraire du monde caraïbe". *Revue de littérature comparée*, n° 245, 1988, 62, p. 45-56.

-GLISSANT Edouard,

"Théâtre, conscience du peuple", in *Acoma* n° 2, Revue culturelle, Fort-de-France, Juillet 1971, p. 41-59, Maspéro.

"Entretien avec Priska Degras et Bernard Magnier", in *Notre Librairie*: "Caraïbes II", no 74, Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan indien, Paris, Avril-Juin 1984, p. 15-20, CLEF,

HALE Thomas

"Trente-cinq ans de critique césarienne" in *Œuvres et critiques* no III,2-IV, 1 : "Littératures africaine et antillaise", Automne 79, p. 89-99, Ed. JM Place, Paris.

-HAUSER Michel

"Lecture idéologique et orientation textuelle", *Œuvres et critiques*, III,2, IV, 1, Automne 79, p. 9-19, J.-M. Place, Paris.

-IVOR CASE Frédéric

"La Critique antillaise et le discours césairien", *Œuvres et critiques* IV,2-IV, 1, "Littératures africaine et antillaise" automne 79, Ed. J.-M. Place, p. 101-111.

-JOLIVET M-J

"La Construction d'une mémoire historique à la Martinique: du schoelchérisme au marronnisme", *Cahiers d'Etudes Africaines* : "Mémoires-Histoires-Identités 1", 27- no 107-108, 1987, p. 287-309.

"De la plantation à la ville ou la (marche du temps caraïbe", *Cahiers d'études Africaines*, N° 13, 1989, p. 145-148.

-KOTCHY Barthélemy

"Retour aux sources dans la littérature négro-africaine" in *Présence Africaine* no 76, Revue culturelle du monde noir, France, 4e trimestre.1970, p. 143-165.

-KUNDERA Milan

"Beau comme une rencontre multiple", *L'Infini* no 34, France, Été 91, p. 50-62.

-LAHENS Yannick

"L'exil : entre écrire et habiter" in *Chemins critiques Vol. I*, n° 3, Revue haïtiano-caribéenne, Décembre 1989, p. 167-183.

-LARA D. Oruno

"Histoire et fondement de l'identité afro-américaine" in *Négritude : traditions et développement*, sous la direction de Guy Michaud, p. 39-61, Bruxelles: Editions Complexe, 184 p., 1978.

-LEINER Jacqueline

"Le problème du langage chez Frantz Fanon, Malek Haddad et Albert Memmi ou de la conquête du langage à sa mise en question", in *Imaginaire-Langage-Identité culturelle- Négritude*, p. 39-45, Paris : J.-M. Place, 1980,160 p.

-LUCRECE André

"Le mouvement martiniquais de la négritude : essai d'analyse d'un discours idéologique", in *Acoma* n° 2, Juillet 1971, p. 93- 123.

-MBOM Clément,

"Senghor, Césaire, Fanon : un univers, trois visions" in *L'Afrique littéraire*, no 79, 1986, p. 3-29

-METELLUS Jean

"Identité et idéologies" in *Négritude : traditions et développement*, sous la direction de Guy Michaud, p. 63-75, Bruxelles : Editions Complexe, 1978, 184 P.

-NGAL M a M

« Le théâtre d'Aimé Césaire » : Une dramaturgie de la décolonisation » *Revue des sciences humaines* XXXX, Fasc 140, 1970, pp. 613-636

- ODDON M

« Les tragédies de la décolonisation » in *Le Théâtre moderne*, Paris, Ed Jean Jacquot, 1967, pp. 84--101

-PAGEAUX D.-H.

"Raphaël Confiant ou la traversée paradoxale d'une décennie", in *Portulan* n° 1, Revue des Caraïbes et des Amériques noires, février 96, Vent des îles, p. 35-58.

-PANDOLFI Jean

"De "Légitime Défense" à "Tropiques" : invitation à la découverte " ' in *Europe* n° 612, Revue mensuelle, Avril 1980, p. 97-107.

-PESTRE DE ALMEIDA Lilian

"Le Comique et le tragique dans le théâtre d'Aimé Césaire", *Présence Africaine* n° 121-122, Revue culturelle du monde noir, France, le et 2e trimestre 1982, p. 180-192.

-PETITJEAN-ROGET Bernard

"Pour comprendre la situation économique des Antilles" in *Les Temps Modernes* n° 441-442, Revue mensuelle, France, Avril-mai 1983, p. 1852-187

-PINALIE Pierre

"Antillanité et universalité" in *Pour Saint-John Perse*, p. 1922, Paris : Presses Universitaires Créoles/L'Harmattan, 1988.

-PLACOLY Vincent

"Précautions pour aborder la poésie de Césaire", *Tranchées* n° 6, Publication du Groupe Révolution Socialiste, Fort-de-France, fév. 1983, p. 24-32.

"Fondations de l'intelligence antillaises in *L'Antillectuel*, CARE n° 11, Revue de Sciences humaines, Pointe-à-Pitre, Mai 1984, p. 74-86, Paris : Ed. Caribéennes.

-PRUDENT Lambert-Félix

"L'Emergence d'une littérature créole aux Antilles et en Guyane", *Présence africaine* n° 121-122, Revue culturelle du monde noir, France, 1er et 2e trimestre 1982, p. 109-129.

-RICHARD R

« Césaire et Shakespeare : Une tempête de Césaire et La Tempête de Shakespeare », in *Le Théâtre négro-africain*, Paris, Présence Africaine, 1969, pp. 49-57

-RELOUZAT R.

- "Langue créole et culture caraïbe", P. 158-174 in *Civilisations Précolombiennes de la Caraïbe*, Actes du colloque du Marin, Août 1989, Paris L'Harmattan, 1991, 286 p.
- RUBY Christian  
 "Les Fonctions de la culture" in *Raison présente* n° 99, p. 5-15.
- SCHEEL C.  
 "Les Romans de Jean-Louis Baghioo et le "réalisme merveilleux" redéfini", *Présence Africaine*, Revue culturelle du monde noir, France, 1988, n° 147, p. 43-62.
- SOUBIAS Pierre  
 "Ecrire après Senghor : Les romanciers noirs, héritiers et liquidateurs de la négritude" in *Littérature* n° 28, Printemps 1993, Toulouse Presses Universitaires du Mirail, p. 155-166.
- SOUFFRANT Claude, 1985  
 "Une Contre-négritude caraïbe : littérature et pratiques migratoires à travers la poésie d'A. Phelps", in *Présence Africaine*, n° 135, Revue culturelle du monde noir, France, 1985, p. 71-95.
- STEINS Martin  
 "Littérature engagée", p. 181-195, *Œuvres et critiques* 111,2IV, 1 : "Littératures africaine et antillaise", automne 79.
- THOMAS Louis-Vincent  
 "De l'oralité à l'écriture. Le cas négro-africain" ' in *Négritude : traditions et développement* sous la direction de G. Michaud, P. 119-150, Bruxelles : Ed. Complexe, 184 p., 1978.
- TOUMSON Roger  
 "Les Ecrivains afro-antillais et la réécriture", *Europe* n° 612 "Littérature de Martinique et de Guadeloupe", Revue littéraire mensuelle, av. 1980 ;, p. 115-127.  
 "La Littérature antillaise d'expression française", *Présence Africaine* n° 121-122, Revue culturelle du monde noir, France, 1er et 2e trim. 1982, p. 130-134.  
 "La Question d'identité antillaise" in *Nouvelle Revue des Antilles*, Revue de Sciences humaines, Fort-de-France, n° 1, 1er semestre 1988, p. 65-79.  
 "Création culturelle, vision esthétique et conception scientifique du monde", *Nouvelle Revue des Antilles*, n° 2, , Revue de Sciences humaines, Fort-de-France, 1988, p. 123-142.
- UGAH A.  
 "La Mer et la quête de soi : une lecture bachelardienne des romans d'Edouard Glissant", *Présence Africaine*, no 132, Revue culturelle du monde noir, Paris, 1984, p. 108-125.
- WALZER Pierre-Olivier,  
 "Recherches de la modernité" in *Littérature française* - Le XXe siècle, T.1. 1896-1920, Paris, Arthaud, 1975.

"Après le roman, le romanesque" in *Actes et colloques 8*, Positions et oppositions sur le roman contemporain, p 199-207, Paris : Edition Klincksieck, 1971.

## XI- REVUES

La consultation de ces quelques revues peut-être intéressante pour la compréhension du sujet traité.

### a) – Revues antillaises

Acoma (directeur E. Glissant) n° 1-5, Revue culturelle, Fort-de-France, avril 71 - avril 73, François Maspéro.

Antilla no 336, Hebdomadaire caribéen, : "A quoi sert l'éloge de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant ?", 5 au 11 juin 1989, p. 4-8.

Antilla no 416, Hebdomadaire caribéen, Lamentin (Martinique) : "La poétique d'Edouard Glissant", 11 au 17 janvier. 1991, p. 28-34.

Antilla spécial n° 11, déc. 88-jan. 89 (Lamentin) Martinique «faut-il brûler Patrick Chamoiseau ?»

Antilla Kréyol, Lamentin (Martinique).

Carbet (Fort-de-France) : "Chemineurs et destins dans l'œuvre d'Edouard Glissant no 10, décembre 1990, Désormeaux, Fort-de-France.

CARE (Revue du Centre Antillais de Recherches et d'Etudes) no 6, mai 1980, Abymes (Guadeloupe) : "Regards sur le théâtre ».

CARE no 10, avril 1983, Editions Caribéennes/CARE : *Edouard Glissant*.

Chemins critiques (revue Haïtiano - caribéenne) Port-au-Prince, Haïti.

Dérades, Revue de Sciences humaines et de littérature, Pointe à Pitre, Guadeloupe

Espace créole (revue du Groupe de Recherches et d'Etudes en Espace créolophone), Campus de Schœlcher, Martinique.

Karibèl Magazine no 3 - nov. 92 (Martinique) : "Patrick Chamoiseau : Texaco ou l'épopée de la ville créole".

Moflasse (Revue du Groupe de Recherche en Espace Créolophone), Campus de Schœlcher, Martinique.

Moun Magwa no 3, mai-juin 1988 : "Mariz Kondé règle ses comptes" p 18-19.

Le Naïf spécial émigrations mai 1980, Fort-de-France.

Nouvelle Revue des Antilles no 1-2-3, Fort-de-France, 1988-1990.

Revue Guadeloupéenne. Pointe à Pitre, Guadeloupe

Légitime défense : Revue du Monde Noir (réédition), J-M Place, Paris 1992 : 1931-1932.

Textes, études et documents n° 1, 1978 (Groupe d'Etudes et de Recherches de la Créolophonie), Schœlcher (Martinique) : "Sur Gouverneur de la Rosée de Jacques Roumain".

Tranchées Spéciale (Revue politique et culturelle du Groupe Révolution. Socialiste), numéro hors-série janvier 1993, Fort-de-France : "Vincent Placolty - Adieu Frère volcan, l'Américain, le Combattant".

Tropiques (réédition) volume I : 1941-1942, Volume II : 1943-1945, Jean-Michel place, Paris, 1978.

## **b)- Revues non-antillaises consacrées à la littérature et à la culture antillaises**

Autrement H-S no41, octobre 1989 : "Antilles - Espoirs et déchirement de l'âme créole.

Ecrire de l'école à l'Université (numéro spécial), CRDP de Nice/Commissariat Général de la Langue française, 1989 : "Littérature et francophonie".

Etudes Créoles (Comité international des Etudes créoles, AUPELF, Université de Montréal).

Europe n° 612, avril 1980, "Martinique-Guadeloupe : littératures".

Itinéraire et contacts de culture, volume 2 (publication du centre d'études francophones de l'université de Paris XIII, L'Harmattan, 1982 : "L'enseignement des littératures francophones".

- Le Nouvel Observateur n° 1528 du 17 au 23 février "Le long cri d'Aimé Césaire" p. 81-82. "

Notre librairie (Clef Paris) n° 73, Janvier-mars 1984 "Caraïbes 1, Genèse des créoles - Afrique imaginaire - Haïti en exil".

Notre librairie n° 74, Avril-juin 1984 : "Caraïbe 11, Aimé Césaire - Edouard Glissant, Maryse Condé - René Depestre - Anthony Phelps".

Notre Librairie n° 104 : " 1980-1990, Caraïbe - Océan Indien » «dix ans de littérature", Janvier-mars 1991, CLEF, Paris.

Notre Librairie N°111 - Octobre.Déc 1992 "La Nouvelle" : Afrique noire, Maghreb, Caraïbes-Océan-Indien, 143 p

Œuvres et critiques, Gunter Narr Verlag Tübingen, automne 79 : "Littérature africaine et antillaise.

- Œuvres et critiques XIX2 1994 : "Aimé Césaire, du Singulier à l'universel, actes du colloque international de Fort-de-France 28-30 juin 1993.

- Présence Africaine n° 42 (Supplément au), 3<sup>e</sup> Trim. 1962 : "Antilles/Guyane L'hypothèque des "Dix familles" sur la vie martiniquaise", p. 274-292 et "De la réalité coloniale à la réalité nationale au Antilles", p. 229-245.

- Présence Africaine n° 76, 4<sup>e</sup> trimestre 1970 : "La Guadeloupe et la Martinique la difficile voie de la négritude et de l'Antillanité".

Présence Africaine n° 121-122, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> trimestre 1982 "Présence antillaise Guadeloupe - Guyane - Martinique".



# ANNEXES

## SOMMAIRE

### **ANNEXES 1 :**

UNE LECTURE DE DIAB'LA

### **ANNEXE 2 :**

LETTRE A AIME CESAIRE

### **ANNEXE 3 :**

LETTRE A AIME CESAIRE

### **ANNEXE 4 :**

L'ESTHETIQUE DEBOUSSOLEE ...

### **ANNEXE 5 :**

MORT DE L'ECRIVAIN VINCENT PLACOLY

## ANNEXES

### ANNEXE 1

## UNE LECTURE DE DIAB'LA

Par Vincent PLACOLY

Etrange destin que celui de ce petit roman de Joseph Zobel. Malgré ses qualités incontestables, c'est un livre relativement peu connu, peu étudié. De même, l'écrivain Zobel n'a pas tellement connu les faveurs de la critique, contrairement à un Césaire ou à un Glissant. On ne connaît pas, entre autres, d'ouvrages de synthèse sur l'œuvre de l'auteur de *Rue case nègres*. Quelles sont les raisons de cet état de fait ? On peut en avancer quelques-unes unes...

### LES RAISONS D'UN OUBLI.

Le roman de Zobel, *Diab'la*, a souffert de l'engouement, à partir des années 50, pour une littérature antillaise engagée, tournée vers la négritude et l'approfondissement de notre histoire. De plus, *Rue case nègres* devait faire de l'ombre à *Diab'la*, dans la mesure où il illustrait la thèse la plus socialement admise que l'éducation française était le seul moyen de promotion sociale. L'idéologie «nationaliste» du retour à la terre illustrée par *Diab'la*, ne date aux Antilles que des années soixante dix.

Il est aussi évident que la langue de ce roman a pu servir de repoussoir aux éducateurs et intellectuels antillais de l'époque. On peut penser qu'elle n'a pas été lue comme une façon, parmi d'autres, de s'enraciner dans son sol linguistique, mais au contraire comme un flot continu et lassant de créolismes, de folklorismes régionalistes, donc de défauts et de fautes par rapport aux normes d'une langue littéraire française standard (dans les années cinquante, le problème du rapport français/créole ne se posait pas en littérature). Enfin, la matière créative de Zobel s'est un peu perdue après la production de *Rue case nègres*. Dans sa préface à *Diab'la*, Georges Pillement (qui allait devenir l'un des plus grands traducteurs de romans latino-américains) a parfaitement résumé la nature de cette matière créative. Les écrivains martiniquais, écrit-il, s'imposent à nous autant par leurs qualités de terroir, par leur particularisme, que par leurs accents profondément humains, par l'esprit généreux et social qui les anime. Dès lors que Zobel sortait ses personnages de leur terroir, il prenait le risque de leur faire perdre de leur universalité.

### UN CHEF-D'OEUVRE

Pourtant, dès sa sortie, le roman de Zobel avait de quoi obtenir un succès durable, marquant en profondeur la littérature antillaise : le roman est publié en 1946, dans une des éditions importantes de l'époque, les Nouvelles Editions Latines, éditions portées sur l'appréhension moderne des problèmes

de l'Union Française. Même si on a pu critiquer leur idéologie intégrationniste, le roman de Zobel se situait, dans ce cadre, au niveau d'ouvrages venus du Cameroun, du Maghreb, de la Côte d'Ivoire, du Tchad... Très vite cependant, les éditions Présence Africaine, ainsi que celles du Seuil, vont drainer et faire la réputation mondiale de Césaire et de Glissant, marginalisant de ce fait l'entreprise littéraire de Zobel.

Après la guerre, Diab'la bénéficiait d'une réputation d'ouvrage censuré. Il fut en effet frappé d'interdiction par la censure de l'Amiral Robert. Il fallait qu'il fût porteur de vérités sociales et de lucidité corrosives ; il fallait pour tout dire que l'engagement de l'écrivain fût total, et sans compromissions. Le roman de Zobel, sous des aspects apparemment régionalistes, possédait donc une force de révélation et de contestation comparable à celle de l'équipe de Tropiques, quoique formulée de façon différente. **Il est vrai que depuis avant-hier on a volé toutes les lumières**, écrit Zobel dans son introduction, **il s'agit de ne pas dormir, ni d'avoir peur, ni de rester muets**. Déclaration à comparer avec les premiers textes de Césaire dans Tropiques **l'ombre gagne par exemple** et à replacer dans le contexte de 1942, époque sombre, époque de doute, de craintes, époque de reflux de toute humanité.

Le roman met en valeur une écriture de type populaires qui assure un équilibre agréable, proche de l'oralité conviviale, entre le fait littéraire de la langue française et la spécificité créole (cette tradition littéraire est reprise en 1986 par le jeune écrivain Patrick Chamoiseau dans sa Chronique des sept misères ; cette même tradition a été maintenue, de façon souterraine, par Xavier Orville, dont le roman, L'homme aux sept noms et des poussières, a connu le succès que l'on sait).

Diab'la, pour résumer, est le roman des petites gens, de ceux qui représentent et qui maintiennent vivants les traditions de notre culture, parce qu'ils n'en connaissent pas d'autres, et qu'elles constituent le ciment de leur existence. Je vous racontais une histoire vraie, que j'oublie pourtant déjà, écrit Zobel dans son introduction ... C'était, je crois, comme un mauvais poème où nègres cannes, sueur, misère, colère, rimaient affreusement. Et une autre histoire imaginée, de soleil, liberté, amour, joie... Ainsi, Zobel a su, dans les années quarante, au travers des ténèbres de la «Révolution nationale», c'est-à-dire la période antillaise du gouvernement de Vichy, créer et faire revivre en liberté un personnage populaire, avec son entourage représentant la quintessence des énergies possibles. C'est en ce sens que l'on peut parler de chef-d'œuvre...

## LA PERIODE DE GESTATION DU ROMAN

Il n'est pas dans nos intentions de décrire l'histoire de Vichy aux Antilles. Il est tout de même utile, pour éclairer une œuvre se voulant populaire et critique, d'approcher la période de sa conception, une des périodes les plus sombres du monde moderne.

Le conflit mondial donne soudain une ampleur internationale aux problèmes économiques, sociaux et politiques de la «vieille colonie», plongée dans la léthargie de la reproduction ancienne du capital colonial. La masse populaire n'a pas de pouvoirs ; celui-ci est concentré dans les mains du Gouverneur et du conseil privé, représentants des propriétaires et des «seigneurs du sucre».

D'un autre côté, l'intelligentsia politique est fortement secouée par l'audace intellectuelle et la crédibilité populaire du groupe **des Amis de Jaurès**, embryon du Parti communiste martiniquais.

La propagande patriotique, pro-française, anti-allemande, était par l'intermédiaire d'une presse empressée, exagérée, surfaite ; elle ne correspondait pas à l'état psychologique et social de la société antillaise. Ce décalage de propagande pouvait pousser des esprits plus sereins à poser les véritables questions de la survie de nos sociétés antillaises au travers de la guerre européenne, et à concevoir les données d'une authenticité propre, dégagée des conflits d'intérêts extérieurs.

Même si l'on a exagéré les difficultés de la vie quotidienne au temps de l'Amiral Robert, il faut reconnaître qu'elles ont mis chaque antillais, issu des masses populaires, devant les responsabilités de l'existence individuelle ; elles leur ont peut-être aussi donné la conscience de la réalité d'une forme possible de productivité.

Est-ce un hasard si le personnage de Zobel, Diab'la, fait la démonstration du caractère « positif » de l'effort individuel exercé sur son propre terroir ? Est-ce un hasard aussi, si Zobel situe le cadre de son roman loin des compromissions de la ville, du côté du Diamant, où la jonction de la terre et de la mer, avec toutes leurs richesses, donnent l'impression d'une prospérité relative, fondée sur l'autarcie du travail humain ? En ce sens, la description liminaire des Sept péchés (sorte d'épicerie, bazar et cabaret) est un modèle d'évocation de ce type de bonheur protégé et durable.

Il existe une forme de roman où la critique sociale est directe ; les faits et les personnages sociaux y sont représentés tels quels, le plus largement possible. Il existe aussi une autre forme littéraire où la critique sociale est indirecte ; elle consiste à poser la fiction d'un monde parallèle (même s'il en est le résultat.), du monde de l'histoire. C'est, par exemple le cas de Gouverneurs de la Rosée de Jacques Roumain, où l'on ne voit pas apparaître directement la réalité historique de la dictature haïtienne.

Le roman de Zobel participe de cette critique indirecte de la société des années 40 aux Antilles. (N'oublions pas encore une fois le problème très réel de la censure à l'époque).

Cette critique indirecte de la réalité historique, on pourrait rappeler **«logique le l'envers»**, dans la mesure où elle se contente d'exalter le côté lumineux d'un univers très sombre. « ... et une autre histoire imaginée, de soleil, liberté, amour, joie ... » en guise d'introduction.

### **LA CRITIQUE SOCIALE INCLUSE DANS DIAB'LA**

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, malgré la possibilité d'interprétations folkloristes ou régionalistes, Diab'la est un roman à thèse dans le sens où l'ouvrage est conçu et construit dans le but de permettre à un ou plusieurs personnages d'exprimer ou de débattre la pensée de l'auteur. Considérons d'abord le temps du roman.

Il n'y a pas dans Diab'la d'indications précises indiquant l'écoulement d'un temps, ni historique, ni psychologique. Nous sommes au temps de «la Postale»; mais on ne peut pas dire exactement quel temps s'est écoulé entre l'arrivée de Diab'la au village et la fin du roman. Ti-Jeanne, héroïne du roman, parle de «cette horrible affaire de guerre»; mais justement, Ti-Jeanne n'a pas d'âge. A quel moment Capitain'La apparaît-il dans la vie du couple? ... La plupart des autres personnages n'ont pas de consistance précise ils ont des noms et des habitudes; ils n'ont pas de passé qui explique l'actualité de leur comportement. Ce sont des figures sociales.

Dans le fond, le temps du roman est scandé par les «saisons» de la vie quotidienne dans le village de pêcheurs du sud de la Martinique, dont les habitants ont réussi à réconcilier la terre avec la mer.

Les véritables acteurs du temps, ce sont les éléments de la nature, le retour immuable de traditions non moins immuables. (Lorsque Diab'la tente d'introduire dans le village une nouvelle coutume, celle du bouquet, cela se termine en catastrophe, à la limite sacrilège).

Deuxième type de considérations: la constitution esthétique de ce monde, atemporel dans sa description, mais ouvrant sur la possibilité d'un autre temps.

Le petit monde du Diamant, la «petite société» de Diab'la, devient, sous la plume de Zobel, au sens propre du terme, un monde étrange, fondé sur le rejet de l'autre monde. «... **un mauvais poème, où nègres, cannes, sueur, misère, colère, riment affreusement** ... ».

C'est le monde de l'exploitation des nègres sur les habitations un monde que le héros a fui.

Considérée de cette façon, la critique que l'on aurait pu adresser à Zobel, d'avoir décrit, inventé un monde parfait et sans problèmes n'a pas de sens. Il s'agit en effet d'un procédé esthétique dont l'effet aboutit à condamner l'histoire «historiques» comme la raison principale (sinon la seule) du malheur des «**hommes de bonne volonté**». D'ailleurs, le personnage de Zobel est très clair: il se définit comme un homme de liberté contestataire, de travail libérateur, d'indépendance et de solidarité. L'équilibre du roman, orienté vers la conception d'un avenir débarrassé des contraintes d'un passé de misère et d'exploitation, est établi avec l'apparition quasi mythique du personnage de Capitain'La, une étrange figure venue d'un ailleurs d'expériences et de réflexions (on pense au Manuel du Gouverneurs de la Rosée de Roumain). C'est lui qui permet à Diab'la de s'élever à hauteur de héros, d'un «**maître parmi les hommes**». De l'agriculteur tenace qu'il était au début du roman, Zobel en fait, dans son contact avec Capitain'la, l'incarnation d'une thèse sur la ré-appropriation de la terre, c'est-à-dire de soi; «... **des hommes debout parmi l'humanité** ... ». Aimé Césaire ne disait pas autre chose à peu près à la même époque.

#### LA LANGUE DE DIAB'LA

Le roman de Zobel adopte la forme du conte non pas celle du conte traditionnel, mais plutôt celle de la narration orale. Du cric et crac.

D'autre part, le projet romanesque conscient de l'auteur s'inscrit dans le cadre d'un particularisme radical, fortement localisé, non européen.

L'auteur devait donc résoudre le problème toujours posé en filigrane à la littérature antillaise (problème qui a réapparu récemment avec la parution du roman de Patrick Chamoiseau) : comment utiliser la langue française pour exprimer la réalité antillaise marquée par la coexistence (interpénétration ?) de deux formes de langage, la langue française et la langue créole.

Disons entre parenthèses qu'à l'époque de Zobel, le problème ne se posait pas avec autant d'acuité qu'aujourd'hui. Toute expression littéraire qui se voulait populaire se devait normalement d'intégrer à la forme française des termes et données du sentiment et du vécu créole.

A ce propos, les écrivains antillais ont adopté globalement trois attitudes esthétiques que l'on peut résumer ainsi

1. L'écrivain écrit en français, selon son génie propre, sans se poser la question de l'irruption, au sein de son écriture, de langue créole. (Aimé Césaire).
2. L'écrivain écrit en français ; mais son écriture est pour ainsi dire irriguée par les données incontestables de la culture créole, sans rompre pour autant les lois de l'expression française. (Simone Schwartz-Bart).
3. L'écrivain se forge une langue qui, tout en ne refusant pas la présence de la langue française, en ses formes multiples et ouvertes, **«prendrait à bras le corps la parole antillaise»**, pour reprendre l'expression de Patrick Chamoiseau.

Notons que cette dernière option serait plus proche d'une esthétique romanesque axée sur le discours parlé, supposant la présence d'un «lecteur-auditeur» circonscrit dans un monde qui coïnciderait parfaitement avec celui de l'auteur.

L'esthétique de Zobel dans *Diab'la* se situerait au niveau de ces deux dernières options. Elle correspond en effet au projet romanesque de l'auteur, que nous avons tenté de définir dans la première partie de notre étude : ouvrir et exprimer l'espace spécifique à l'écrivain antillais ; créer des lieux de compréhension immédiate entre l'écrivain et son lecteur potentiel. D'où cette saveur sui generis qui fit adopter le livre à sa sortie par le lecteur antillais de l'époque ; ce qui explique aussi que pour une large catégorie des lecteurs d'aujourd'hui, Zobel est considéré comme l'écrivain antillais par excellence.

C'est aussi parce que Zobel a réussi, avec élégance, compte-tenu de la profondeur de son sujet de départ, à lever la plupart des contradictions linguistiques de ce «mal diglottique» dont parle Jean Bernabé.

Quels contradictions ?

1. Le lecteur ciblé (comme on dirait aujourd'hui) se trouve, dans l'acte de lecture, accompagné d'un autre destinataire absent/présent, celui du versant français du discours. Il fou, donc de temps à autre lui tracer des repères. Exercice aléatoire qui se résout le plus souvent à l'accumulation de notes en bas de pages et de glossaires en fin de volume.
2. La logique de la langue française, confrontée à celle, totalement différente, de la langue créole, peut donner lieu, sinon à des aberrations expressives, mais à des trouvailles. Les plus ou moins heureuses, davantage proches du

créolisme ou du morceau de bravoure que de la recherche d'une langue capable de «**mettre en littérature**» le vécu des Antilles. Qui comprend, aussi bien que toutes les autres civilisations «**des hommes debout parmi l'humanité**».

**Ce texte sous des aspects faussement régionalistes, était porteur de vérités sociales et de lucidité corrosives**

**VINCENT PLACOLY      ANTILLA 28 JUILLET 1988**

**LETTRE A AIME CESAIRE**

14.02.76 - R.S. N° 112

Cher compatriote,

Mon premier mouvement m'a porté à écrire directement à Son Excellence le Président Léopold Sédar Senghor, de la République du Sénégal. Mais à la fin, une autocensure de bon aloi m'a retenu d'adresser la parole à celui dont le gouvernement couvrit l'assassinat de mon ami Omar Blondin Diop et qui vient aux Antilles représenter ces régimes réactionnaires africains avec lesquels je n'aurai pas de contacts.

C'est donc à vous que je m'adresse, puisque vous l'entendrez ; vous pour qui il ne reste un dernier respect en tant qu'intellectuel et en tant qu'écrivain politique. Ne voyez là aucun vasselage. L'esprit se fait rare aujourd'hui. Jean-Paul Sartre, vous, quelques écrivains latino-américains comme Garcia Marquez demeurent encore, ceux avec qui nous aurions voulu pousser le dialogue plus loin, dans l'Histoire.

Mais puisque Senghor sera à votre table dans votre maison, demandez-lui de ma part des nouvelles de Camara Laye, qui, après avoir produit au moins un chef d'œuvre universel vit, à Dakar, dans la pauvreté et dans la maladie. Tellement pauvre que ne pouvant subvenir lui-même à ses frais de santé, un compte a été ouvert à son crédit, à Paris, par un groupe de sociétaires de l'Académie Française Des nouvelles aussi de Sidi Gueye, Thiemoko Camara, Papa N'Diaye Blondi, militants révolutionnaires que je connus à Paris et dont je reste sans nouvelles. Demandez-lui quels monuments il dressa, en sa nation aux martyrs de l'indépendance africaine.

A ce propos, permettez-moi de penser, compte tenu des qualités respectives de chaque œuvre, qu'une SAISON AU CONGO eût été mieux venue, pour l'éducation des masses antillaises que la TRAGÉDIE. Demandez-lui enfin par quel sophisme et dans la lignée de quelle philosophie noire il arrive à proclamer, devant les conseils de l'Europe « la nécessité d'une relecture africaine de Marx, d'Engels, de Lénine et de Mao », alors que, dans le même temps il interdit chez lui les œuvres de ces géants de la Révolution.

Mais déjà je sens que mon style s'aigrit. Allons donc au fait, pour finir. En cette période où le bruit des armes retentit en Afrique, c'est avec impatience que nous attendons des nouvelles de nos frères combattants. Il est précisément décevant que le Président Senghor ait cru devoir venir ici couvrir les chants difficiles des révolutions africaines par le clinquant du cothurne et les tapages de la diplomatie.

\* Nous condamnons et refusons cette lignée que les thuriféraires de service, les fantassins de l'intelligence et les intellectuels à la courte

mémoire veulent faire pendre au-dessus de nos têtes comme une épée de Damoclès.

Non ! La Négritude de Senghor n'a conduit ni le Sénégal, ni l'Afrique dans la voie de l'indépendance et de la révolution. Au contraire, elle l'a fait passer sous la table des intérêts impérialistes, et sous la table du nationalisme des abandons et de la compromission.

Les chiens ne se sont pas tus, ils ne comptent pas devoir se taire. Mais la Révolution n'a qu'une seule voix. Rappelez à Senghor, en rappelant vos souvenirs, ces accents qui n'ont pas manqué de vous bouleverser en votre jeunesse commune. Lui les a oubliés.

La seule chose est que j'espère qu'en Haïti, (pas celle des Duvalier, mais bien celle où la négaille pour la première fois se mit debout), lorsqu'on lui fera parcourir à cheval les routes des Dessalines et des Christophe, et s'il consent à prêter l'oreille aux rumeurs qui lui parviendront des sierras toutes proches (Cuba), il apprenne à connaître le sens des mots HONNEUR et RESPECT. Non point l'honneur du faste et de la représentation. Non point le respect servile que l'on doit aux despotes couronnés. Mais l'honneur et le respect que l'on doit au nègre dans son combat centenaire contre tous les représentants du féodalisme, du nationalisme bourgeois, du racisme, de l'obscurantisme et des impérialismes.

Vincent PLACOLY

Révolution socialiste du 14 février 1976

Monsieur Aimé Césaire,

*Vous avez été, peut-être davantage qu'aucune autre personne, mis en position de penser l'évolution politique des Antilles française, Maire de la ville de Fort-de-France, vous avez été sensible aux profondes mutations qui ont abouti à la formation du Peuple martiniquais, tel qu'il est aujourd'hui.*

*Député à l'Assemblée nationale, vous avez pu peser dans son essence l'entreprise départementaliste de la France aux Antilles. Intellectuel proche des grands problèmes du Tiers-Monde, il ne vous a pas échappé que le langage des nations riches concernant les destinées des peuples plus pauvres, moins nantis, sans beaucoup de ressources, devait être entendu avec beaucoup de circonspection dans la mesure où, en cette fin du 20<sup>e</sup> siècle, la loi du plus fort prévaut encore sur les légitimes aspirations au développement des populations sous-développées dont nous faisons partie, nous les peuples du Bassin Caraïbe...*

*Monsieur Aimé Césaire, si l'on ne vous avait pas considéré, pour reprendre l'expression de Frantz Fanon, comme "un homme armé de vérités décisives." cette lettre n'aurait pas eu de sens.*

*Vos récentes prises de position révèlent l'état d'arriération, de sous-développement économique et de problématiques sociales qui nous caractérisent ; c'est vrai que le monde entier est en crise, ; c'est vrai aussi que si l'on nous compare à certains autres pays qui nous entourent, nous pouvons apparaître comme un véritable petit paradis sur terre. Mais vous savez qu'il existe des pays qui disparaissent en tant que peuple après avoir perdu leur âme, je parle, par exemple des îles de la Polynésie à qui il ne reste, pour vivre, que l'industrie touristique et quelques lambeaux de culture destinés aux curieux. Ce sont des pays qui sont devenus, à l'échelle mondiale, nécessaires aux expérimentations nucléaires de la France et à son maintien en tant que puissance, sur la scène internationale. Par exemple, les possibilités de lancement de la fusée Ariane en Guyane n'égalent pas l'intérêt que la France*

porte aux populations de la Guyane, important morceau du continent sud-américain.

*Affirmer qu'il est primordial aujourd'hui de relancer l'économie de notre pays, c'est tout dire, puisqu'il s'agit d'un constat d'échec sur lequel l'unanimité se fait facilement ; mais c'est ne dire si cette affirmation ne s'accompagne pas de son corollaire, la question du pouvoir politique.*

*Nous ne parlons pas de semblants, puisque vous savez plus qu'aucun autre qu'une parcelle de pouvoir octroyé, concernant notre pouvoir de décision et d'actions, peut mener à son effet contraire, celui de la dépendance acceptée.*

*Je crains que les options politiques choisies par vous et cette Union de la Gauche qui vous a été imposée pour conduire les élections de Mars 86 ne rappellent étrangement les propos de monsieur Valéry Giscard D'Estaing, dans les années 1978, qui disait à peu près que la départementalisation politique ayant été réussie, il restait à entreprendre la départementalisation économique.- A l'époque, ces propos avaient été repris avec un empressement douteux par les représentants de la Droite antillaise. Ils leur permettaient en effet de souffler, à peu de frais un nouveau sursis de décadence, de surseoir à la question qui, d'année en année depuis ce moment devait hanter les consciences, celle du pouvoir politique et de l'indépendance nationale.*

*Autour de nous, de par le monde, des peuples martyrs dont les frais, de façon douloureuse, de ce que nous pourrions appeler des situations trop longtemps stagnantes, un inextricable imbroglio de questions reportées, de choix différés, de positions contournées et de demi-mesures.*

*Chacun aime son pays comme il peut, mais il ne voudrait que celui-ci disparaisse complètement de l'histoire de l'humanité. Chacun voudrait aussi marcher sous un drapeau, un hymne, une grandeur... Mais de courages accumulés, combien de sacrifices acceptés, combien révisions déchirantes... Vous aviez décidé, à l'époque du **Discours sur le colonialisme** parler de **«millions d'hommes à qui on a inculqué savamment la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir le larbinisme... »***

*Dans ce sens, et pour ce qui nous concerne, vous rejoignait un de nos historiens qui reconnaissait, en 1978, que l'assimilationisme est devenue une idéologie et de la capitulation, du désespoir et de la prostitution. »*

*Hasard ou pas ? Mais cet historien écrivait dans la même période «... nous ne sommes pas tellement sûrs, après tout, de ne pas être une de ces nations foutues, non historiques au sens où Engels entendait ces mots ; à la fois des peuples dont le devenir ne saurait peser sur l'avenir du monde et des peuples qui n'ont pas été capables de constituer des Etats et qui n'ont plus suffisamment de forces pour conquérir leur indépendance nationale... ». L'historien dont je parle a rejoint vos rangs.*

*Ne craignez-vous pas, monsieur Aimé Césaire que, paradoxalement, la position que vous avez prise à l'occasion de ces élections ne favorise en nous l'inoculation d'une nouvelle dose de cette peur et de ce tremblement dont vous parliez ; cette peur et ce tremblement qui saisissent les peuples lorsqu'ils sentent que leur histoire leur échappe et qu'il ne leur reste plus, au bout du compte, qu'à se nier en tant que nation.*

*Le maire de la ville de Fort-de-France, le député, le président du Conseil Régional de la Martinique est bien placé pour nous apprendre que les lois de sa France sont contraignantes, que les institutions françaises ne sont pas malléables, et que l'Europe, se constituant en communauté économique, fera passer ses intérêts d'abord, avant ceux des anciennes colonies, peu productives dans le système actuel peu compétitives lorsque l'on considère les lois du marché à l'échelle internationale. Objectivement l'Europe économique est en mesure de nourrir, de loger, de meubler, de vêtir, d'informer et d'instruire les Antilles. Tout plan de développement qui ne briserait pas la relation de dépendance des Antilles par rapport au capitalisme français et international n'aboutirait qu'à renforcer les illusions de nos peuples, en leur préparant des lendemains bien mornes.*

*Le chant des sirènes de la démission devient de plus en plus obsédant. Il faut qu'au bout du compte, l'illégalité ne fasse loi puisque la loi française ne réserve aux peuples d'Outre-Mer qu'une forme déformante, illusoire de la capacité de légiférer.*

*Lorsqu'on entend, par exemple, monsieur Michel Renard, qui a de fortes chances de représenter mon pays devant le peuple français, parler de la grandeur de la France, dénoncer avec force toute forme de violence électorale, on a l'impression que quelque chose de malsain, quelque gangrène, est en train de ronger notre société.*

*D'un autre côté, lorsqu'on voit monsieur Emile Maurice vous féliciter, de façon fielleuse, d'avoir rejoint les rangs des départementalistes, on se dit qu'il y a de la confusion dans l'air.*

*Le malaise permanent la confusion ambiante, le sentiment de régression n'ont jamais été des moteurs de l'Histoire.*

Lundi 10 Mars 1986

Pour le Comité,

Vincent PLACOLY.

## L'Esthétique déboussolée...

Vincent Placolý aime à répéter à qui veut bien l'entendre, qu'écrire aux Antilles est un exercice particulièrement difficile. Cette notion d'effort et de création pourrait presque être perçue comme anachronique par rapport à nos habitudes que l'on pourrait définir par le terme culinaire de "consommé tout cuit". En ce sens, le bouillon du verbe mijoté par Placolý a le goût du "sens", et s'oppose à la dérive servi en conserve de ceux qu'il appelle les rhétoriciens...

- *Une journée torride* -, avec le sous titre d'essais et nouvelles veut être sur vingt ans - *la distillation d'un certain nombre d'expériences intérieures* .. Le moins que l'on puisse dire, c'est que chez l'auteur, elles sont riches et que chaque moment de cette vie porte en lui, la réflexion de notre existence. à l'Autre et par-là même de notre mode d'Etre.

Le choix de la nouvelle par l'auteur, est justifié par cette démarche peut-être égoïste de tirer soi-même les ficelles d'un scénario dont on élabousse le lecteur en tenants et aboutissants à coup de bribes et autres détails d'histoires (Placolý écrit également pour le théâtre). Avec ce genre, le temps ne trouve sens que dans la multiplicité de ses états. Il ne se contente pas d'avancer, il recule, traîne, court *Un tour de quartier, une halte sous les ombrages des arbres centenaires, une page dans le journal du, jour, et nous voilà pris de l'aube jusqu'au soir dans les rets du macabre pêcheur*

En 1986, Placolý proposait *une esthétique nouvelle* -, il n'a pas varié, les succès récents et mérites des écrivains de la Créolité ne saurait suffire à faire - déjanter - la question de les, la création esthétique. Doit-elle se confondre d'avec la naissance d'un langage littéraire nouveau ? Doit-elle s'escrimer sur le dos ensanglanté de notre - histoire ? Vaut-elle mieux qu'elle se fasse le miroir d'une agitation folklorique où l'on zouke notre décadence ?

Deux chasseurs dans la mangrove de la Lézarde ont des visions -... *errer, se perdre, tomber dans une langue morte ou, au contraire, crier une langue étrangère pour faire entendre un peu de ce qu'on voulait dire, l'autre étant devenu un mystère, une énigme. Il tombait, sous le sens que certains feux étaient éteints*

C'est cette volonté d'investir le langage littéraire dans la démarche d'une recherche de la globalité d'une création esthétique qui nous conduit à dire sans emphase. que Vincent Placolý compte parmi nos rares penseurs contemporains. En ce sens, on ne comprend que mieux qu'écrire est une souffrance voire une torture dans notre pays, une invention répétée entre *«l'ombre et la, lumière*

Par exemple, les nouvelles intitulées *« Sociologie à peine scientifique du feu - et les deux chasseurs* - sont peut-être. les plus symptomatiques de ce thème de l'errance qui habite ce recueil de pages en pages *« Dans notre vocabulaire*

dérive et drive ont le même sens. On applique ces termes aux personnages déboussolés qui rôdent, comme moi je rôde autour de mon pays"

Ce pays, Placolý l'aime physiquement, il est sa chair, le fait que des ingénieurs aient décidé de le mettre à l'envers, -, ne peut que le bouleverser et aggraver encore les hésitations des aiguilles de la boussole de la mémoire dont il ne se sépare jamais. Elle lui sert quelquefois à tourner dans le secret d'Auguste-Jean Chrysostome autour de la cathédrale et ainsi espérer sortir en éclaireur de la meute des égarés: « Si le pouvais allumer ce jour une lampe bobèche, un cierge, ne serait-ce que la pauvre flamme enfumée d'un serbi, peut-être saurais-je trouver le chemin de la conscience des hommes ».

Placolý cite aussi cette phrase terrible de Camus : - Oran désormais n'a plus besoin d'écrivains : elle attend des touristes, ces voyageurs de la passion des autres. - Dès lors, comment ne pas croire que la journée que nous raconte l'auteur soit « torride » -. La moiteur, l'étouffement, le temps lent rythme notre déchéance à la manière du râle siffleur de l'asthmatique. Malheureusement dans le domaine de la création esthétique la guérison est toujours sélective. Victor Hugo disait qu'en littérature n'y a pas de place pour les "hommes relatifs". Placolý l'a compris depuis longtemps et nous invite à l'excès -. - « Si notre misère n'est pas grande, inventons de la grandeur à notre misère.

(Critique parue le 30 novembre 91)

MARDI 7 JANVIER 1992

FRANCE-ANTILLES

## Mort de l'écrivain Vincent Placolý.

*Vincent Placolý est décédé hier matin créant ainsi douleur et consternation parmi ses proches, ses amis et ses admirateurs. Malade depuis de nombreux mois, il se battait avec courage et réalisme, repoussant le néant.*

Prix Frantz Fanon il y a quelques semaines pour son dernier ouvrage : « Une Journée torride », Vincent Placolý était certainement avec Edouard Glissant le dernier Penseur de la littérature antillaise. Il aimait à dire qu'écrire aux Antilles était un exercice particulièrement difficile. Créer, s'exprimer sur le langage était une obsession fondamentale. Une démarche esthétique qui ne pouvait laisser place à l'à peu près, à la médiocrité et à la confusion. L'écriture comme tout autre forme de création implique la notion d'effort, voire de douleur. Pour Vincent Placolý, on ne peut travailler bêtement sur le langage antillais sinon que pour caricaturer, dénaturer, s'abstenir d'un réel qui ne saurait s'accomplir du compromis.

### "INVENTER SANS CESSER UN NOUVEAU LANGAGE »

**France-Antilles : Vincent Placolý, Il y a près d'une vingtaine d'années que vous n'avez rien publié, pourquoi ce silence ?**

**Vincent Placolý :** Ecrire des romans, des œuvres en prose dans un pays comme le nôtre, c'est quelque chose qui prend beaucoup de temps. Quand j'ai commencé, c'était un peu le désert. En 1971, il n'y avait rien. Ce n'est qu'après que l'on a recommencé à écrire, Glissant n'écrivait plus, Césaire faisait du théâtre. Du point de vue de la langue romanesque, il y avait donc une espèce de vide, une impasse. Il fallait donc créer une langue romanesque nouvelle. Dans l'écriture, c'est d'abord une question de langue avant le fond. C'est ce que j'ai essayé de faire dans mes premiers écrits. En clair, il fallait sortir le personnage des campagnes pour le mettre en ville. Il y avait eu l'âge d'or de la campagne, celle-ci était devenue mythologique et l'inspiration s'est tarie. Tout ceci fait que la langue était compliquée à trouver, nous étions confronté à un monde nouveau. Ainsi, par une espèce de ruse de l'écriture j'ai fait des nouvelles parce que la nouvelle est plus capable de prendre le personnage en ville que le roman, c'est parce la population urbaine des Antilles est hétéroclite, ce sont des personnages qui se côtoient donc, il vaut mieux les prendre personne par personne. Comme dirait Césaire, c'est une foule qui ne sait pas faire foule ; c'est la nouvelle qui permet le mieux d'appréhender cela. J'en ai écrit beaucoup.

**FA On définit Placolý comme le partisan d'un monde et d'une écriture américaine aujourd'hui, après Césaire et Glissant, on semble s'en éloigner au profit disons d'un monde francophone...**

**V.P. :** Le problème est tout simplement mal posé par certains. Faire de Césaire et Glissant des écrivains non américains est une erreur fondamentale. Si on

tombé dans cette erreur on aboutit à une impasse, on ne comprend plus rien. Césaire quand il a commencé à écrire, il côtoyait essentiellement des écrivains non. Européens, du moins en esprit. Quand Glissant a eu son prix Renaudot, il a fait paraître une série d'essais où Il parlait de Faulkner et de Carpentier. Une certaine critique a amputé ces deux auteurs de leur dimension américaine.-

### **MEMOIRE LITTERAIRE**

Il faut savoir que nous étions jusqu'à Saint-Pierre, un pays américain, je signale mais nous n'avons pas de mémoire, que dans toutes les lettres de békés de la Martinique ils se conçoivent comme des Américains. Le béké avait conscience d'appartenir à l'univers américain. La Martinique ayant perdu sa tête intellectuelle s'est tournée vers l'Europe, c'est un phénomène récent. Saint-John Perse n'est pas antillais, il est américain. D'autre part, je signale que les Européens d'avant-garde dont se réclament les écrivains antillais sont tous passés par les Etats-Unis et les Amériques.

#### **F.A : Vous accordez une grande importance à la mémoire littéraire**

**V.P. :** Absolument, un critique littéraire, c'est d'abord une mémoire littéraire historique et qui peut situer une œuvre dans un courant qui dépasse l'espace éphémère de quelques années.

Ainsi, on saurait que la négritude n'est pas née à Paris, elle est née en Amérique Latine, c'était un aspect de l'indigénisme. D'un côté Asturias revalorisait les cultures indiennes et d'un autre côté à Cuba, Ortiz revalorisait les cultures nègres. Il y a eu une conjonction à Paris parce que c'était alors une grande capitale cultivée. Il ne faut donc pas à mon avis poser le problème européen ou américain c'est un faux problème. La poésie de Césaire c'est une poésie américaine, Glissant se réclame de Faulkner et de Carpentier, il les avait lus, la structure du «Quatrième siècle, est une structure faulknérienne.

#### **FA. Les romans de la Créolité font l'impasse de cette dimension américaine, sont-ils condamnés à l'oubli...**

**V.P. :** Ce sont des romans qui veulent revenir à un certain âge d'or du roman c'est à dire qu'ils s'attachent à montrer le peuple des Antilles sous son aspect antillais avec une langue qui lui serait typique. Le risque qu'ils prennent, c'est que. leurs œuvres deviennent des romans folkloriques et qu'ils se retrouvent à jouer aux strapontins de la littérature française qui elle, est considérée comme de la vraie littérature. S'ils ne se montrent pas vigilants, oui, ils passeront peut-être dans les trappes de l'oubli.

#### **-FA : Pour vous, le langage est encore à inventer ?**

**V.P. :** Pour moi, je pense qu'il faut encore revenir à la recherche d'un langage qui n'est pas encore donné, il faut créer un langage nouveau. Notre problème c'est que contrairement au Colombien ou au Trinidadien qui écrit nous avons le problème du français et du créole. Le Trinidadien qui écrit en anglais, il a lui deux niveaux, le niveau soutenu comme on dit, et le niveau populaire sans qu'il change de langue. Le problème de la création d'une langue ne se pose pas pour lui de la même façon. Nous, quand on passe au populaire, il a le créole qui nous est donné. Le créole et le français sont des langues étrangères l'une à l'autre donc, il y a le problème de trouver une langue littéraire qui

tiendrait compte de ce genre de problème. Les tenants de la Créolité l'ont résolu à leur manière. Le risque que je vois sur la solution qu'ils ont trouvée c'est celui du dérapage vers une certaine forme de marginalisation.

D'autres, sont incapables de sortir du français classique et cela donne ce que l'on appelle le " doudouisme".

**FA: Il y a donc manifestement un besoin d'effort, de création, de contrainte, l'opposé de notre situation économique**

**V.P.** : La littérature c'est tout simplement le reflet de la mentalité des gens, nous sommes dans un pays pauvre, un pays qui est en train de perdre son âme quotidiennement. L'Histoire passe et on nous fait comprendre que nous ne pouvons plus rien faire Pour arrêter son cours. La littérature peu devenir un refuge, un lieu de résistance mais il faut y mettre le prix. Ecrire aujourd'hui aux Antilles françaises, c'est un métier que je ne souhaiterais à personne, il est difficile. Il y a bien sûr les faiseurs de littérature mais nombre de talents vrais ont baissé les bras et capitulé. Ecrire, ce n'est pas un métier facile, c'est un exercice ennuyeux qui réserve peu de satisfaction. Celui qui se met à écrire profondément, devient un galérien des mots. Il faut toujours être vigilant à la recherche d'un langage nouveau puisque, tout est fait dans nos Antilles d'aujourd'hui pour contrecarrer la création.

**FA : Est-ce à dire que notre création artistique en général s'est engouffrée dans la facilité ?**

**V.P.** : Je dis que nous sommes encore sur les strapontins de l'Histoire et certains chez nous s'y complaisent. Le système culturel antillais ne s'est pas encore trouvé. Il n'y a pas une volonté claire et nette de promouvoir la culture, il n'y a pas de permanence culturelle parce que l'on a fini par nous convaincre et c'est cela le plus triste, que nous sommes inférieurs aux autres. Beaucoup de nos créateurs l'ont intégré dans leur inconscient.

**FA : C'est pour cela que chez vous, la création est un temps long ?**

**V.P.** : Le temps psychologique est différent du temps matériel, c'est le temps de la création. Le temps romanesque rien à voir avec le temps matériel. Quand on s'engage dans un roman, on s'engage dans un temps psychologique. La vie quotidienne aux Antilles actuellement fait que le temps de création est limité au strict minimum. C'est encore là une des séquelles du colonialisme, c'est à dire réduire sinon nier, de toutes façons le temps de la création.

**FA : Et le temps de l'action ?**

**V.P.** : On n'a fait d'une large fraction de notre société des individus irresponsables qui ne prennent aucun risque. L'action politique, le sens de l'injustice, tout tend à disparaître ici. De puis 15 ans on nous dit qu'il faut protéger la production locale, il suffit de regarder autour de soi... Il faut faire attention qu'on ne finisse par nous transformer en bavards sociaux.

(Interview parue le 19 Octobre 91 dans France- Antilles)







D 062 093623 1