

Plasticité mémorielle et identité supranationale dans les romans d'Earl Lovelace

Noémie Le Vourc 'H

► **To cite this version:**

Noémie Le Vourc 'H. Plasticité mémorielle et identité supranationale dans les romans d'Earl Lovelace. Les Cahiers du CEIMA, Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone (Université de Brest), 2013, Trace humain, 9, pp.117-130. <hal-01096454>

HAL Id: hal-01096454

<http://hal.univ-brest.fr/hal-01096454>

Submitted on 18 Feb 2015

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

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

Noémie LE VOURCH

Plasticité mémorielle et identité supranationale dans les romans d'Earl Lovelace (1935-)

Si la notion de post-colonialisme atteste de l'existence d'un après, elle pose implicitement le concept d'un avant, dont les traces ont été partiellement effacées par les colonisateurs. Pour saisir la société antillaise actuelle il faut – et cela apparaît clairement dans les romans d'Earl Lovelace – saisir les traces du passé anté-colonial – bien souvent la trace de l'Afrique – et les conjuguer aux empreintes hélas tenaces de l'esclavage et de la colonisation. Dans le contexte de l'esclavage, les peuples – essentiellement africains – ont été arrachés à leur continent et à leur organisation sociétale, culturelle et culturelle. Bien souvent, l'effacement de ces traces commence avant même le départ pour l'archipel antillais, autour du rituel de l'arbre de l'oubli, puis se poursuit dans la cale du bateau négrier où les esclaves sont baptisés, ainsi lavés, selon l'idéologie coloniale, de l'empreinte africaine, dans le souci de créer un esclave vierge de toute trace, et par conséquent, malléable et manipulable, un être humain dépourvu de trace mémorielle, un être à la limite de l'humanité¹. Pourtant, l'esclave ainsi transbordé dans les Antilles est empreint de multiples traces : les traces culturelles – qu'elle soient d'ordre religieux, linguistique, sociétal, etc. – ; les traces physiques, stigmates des violences subies ; les traces psychologiques du traumatisme. Dans l'œuvre d'Earl Lovelace – écrivain contemporain de Trinité-et-Tobago –, les protagonistes, antillais, connaissent leurs origines. Il ne s'agit donc pas, pour eux, de traquer les indices et de tracer leurs origines, mais de faire émerger les traces de l'Afrique, et surtout de retracer – dans le sens de rectifier – la présence de l'Afrique en terre caribéenne. En ce sens, il s'agit d'une reconquête des traces,

Noémie Le Vourc'h

en partie occultées, déformées ou refoulées, bien plus que d'une quête des origines. La réhabilitation de la trace africaine est en effet une thématique centrale de l'œuvre de Lovelace, et notamment dans son dernier roman *Is Just a Movie*² (2011). Deux questions se posent alors : faut-il considérer l'Afrique comme l'unique trace ontologique ? N'est-ce pas là courir le risque d'un nationalisme exacerbé et excluant ?

Je tâcherai, dans cet article, de démontrer que, dans les romans d'Earl Lovelace, la trace, bien qu'elle soit l'expression d'une filiation, contourne l'exclusivité et se fait ouverture. En ce sens, je propose, dans un premier temps, d'analyser la condition des protagonistes lovelaciens comme « migrants nus » – expression que j'emprunte à Édouard Glissant –, c'est-à-dire dépossédés de leurs repères ontologiques. Je m'intéresserai ensuite à la résurgence de la trace – notamment africaine – et son rapport à l'identité nationale. Enfin, je m'interrogerai sur la capacité de la plasticité mémorielle à mettre les traces en Relation et créer ainsi une identité supra-nationale.

Selon Rousseau, dans *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, l'homme n'est plus homme sauvage, c'est-à-dire qu'il quitte l'état de nature, dès lors qu'il transforme le monde. La trace que l'homme imprime sur son environnement semble conférer à ce dernier son humanité. En ce sens, dans *Salt*³ – roman publié en 1996 –, les premiers colons qui posent le pied sur la terre caraïbe apparaissent, dans une certaine mesure, comme des avatars herculéens accomplissant d'innombrables travaux, qui sont autant de traces laissées sur le paysage, géographique ou scriptural :

The heat, the diseases, the weight of armour they had to carry in the hot sun, the imperial poses they had to strike, the powdered wigs to wear, the churches to build, the heathen to baptize, the illiterates to educate, the animals to tame, the numerous species of plants to name, history to write, flags to plant, parades to make, the militia to assemble, letters to write home. (S, 5)

La syntaxe paratactique et le rythme soutenu illustrent le dur labeur des colons, par opposition aux protagonistes trinidiens, qui, quant à eux, profitent, semble-t-il, d'une existence oisive, à l'instar du personnage principal du roman *The Dragon Can't Dance*⁴, Aldrick Prospect :

they turned up this hill to pitch camp here on the eyebrow of the enemy, to cultivate again with no less fervor the religion with its Trinity of Idleness, Laziness and Waste, so that now, one hundred and twenty-five years after Emancipation, Aldrick Prospect, an aristocrat in this tradition, not knowing where his next meal was coming from, would get up at midday from sleep, yawn, stretch, then start to think of where he might get something to eat, [...].⁵
(*TDCD*, 2-3)

Dans ce passage, Aldrick incarne l'archétype de l'homme sauvage Caraïbe rousseauiste, ancré dans l'instant présent, soucieux seulement de satisfaire ses besoins tel l'animal qui agit par instinct :

Ses modiques besoins se trouvent si aisément sous sa main, et il est si loin du degré de connaissances nécessaires pour désirer d'en acquérir de plus grandes, qu'il ne peut avoir ni de prévoyance ni de curiosité. [...] Son âme, que rien n'agite, se livre au seul sentiment de son existence actuelle, sans aucune idée de l'avenir, quelque prochain qu'il puisse être ; et ses projets, bornés comme ses vues, s'étendent à peine jusqu'à la fin de la journée. Tel est encore aujourd'hui le degré de prévoyance du Caraïbe : il vend le matin son lit de coton et vient pleurer le soir pour le racheter, faute d'avoir prévu qu'il en aurait besoin pour la nuit prochaine.⁶

Il semblerait donc que l'humanité se mesure à l'aune de la trace – culturelle, économique, sociale – laissée sur l'environnement, au sens large du terme. L'effacement de la trace du colonisé par les colonisateurs procéderait ainsi de la réification du colonisé.

En outre, la mise en esclavage est corollaire de l'éradication du nom propre. Non seulement capturé et vendu, l'individu est également privé de son nom, coupé de la dernière trace qui le rattachait encore

Noémie Le Vourc'h

à sa généalogie, à sa lignée – et donc à une certaine trace de l'humain. La perte du nom est douloureuse, comme Aimé Césaire a pu l'écrire dans *La tragédie du Roi Christophe* : « Est-ce qu'on connaît la douleur de celui qui n'a pas de nom ? », elle est vécue comme une amputation, une déshumanisation. Dans la littérature post-coloniale, la perte du nom est une thématique largement associée à l'angoisse de la néantisation du « moi », tout particulièrement dans un passage de l'auto-biographie romancée de Patrick Chamoiseau, écrivain martiniquais contemporain, *Une enfance créole II : Chemin-d'école*, où l'auteur-narrateur, alors enfant, est persuadé que si son prénom tracé à la craie est effacé, il cesse d'exister en tant qu'être, en tant qu'homme :

Jojo – l'algébrique venait de le précipiter dans une mauvaise passe. Le négriillon se voyait là, emprisonné entier dans le tracé de craie. *On pouvait de ce fait l'effacer du monde !...* Pris de peur, dissimulant sa cacarelle à Jojo qui s'en serait réjoui, il se mit à recopier mille fois le tracé de son prénom, en sorte de proliférer et d'éviter un génocide.⁷

Le nom comme trace ontologique – c'est-à-dire comme inscription du « moi » – est un topos récurrent dans l'œuvre d'Earl Lovelace : les noms des protagonistes sont tronqués, déformés par une prononciation erronée, tout bonnement absents, ou bien remplacés par des surnoms à connotations péjoratives. Dans *The Dragon Can't Dance*, par exemple, certains protagonistes se voient attribuer des surnoms qui témoignent d'une particularité physique, à l'instar du personnage Belasco John, surnommé Fisheye :

He never liked the name Fisheye. In Moruga they would never have thought to give him such a name, for he already had a name they knew, a name started long before he was born in his grandfather, Otway John, whose father came direct from Africa, [...] and continued in his father, [...] and in his brothers, [...]; and for all their bulging eyes, no one would have dared call them any name more derogatory than John.

But when he came to Port of Spain they didn't ask him his name; they gave him one. (*TDCD*, 40)

Le nom n'est plus la trace d'une filiation, mais celle d'une caractéristique physique.

L'anglicisation des noms propres des esclaves – traces de l'Afrique – est aussi une pratique fréquente dans les plantations. On peut par ailleurs souligner la consonance britannique des nom et prénom John Belasco, le protagoniste de *The Dragon Can't Dance* mentionné à l'instant. Dans le roman *Is Just a Movie*, ce ne sont pas les colonisateurs qui rebaptisent les protagonistes trinitadiens, mais les Trinidiens eux-mêmes qui, influencés par l'impérialisme culturel, américanisent les noms : ainsi, le chanteur de calypso Kangkala devient, par le truchement d'une prononciation américanisée, King Kala :

My name is Kangkala. [...]. But I was born again by a slip of the tongue when one night in the kaiso tent, [...], the Master of Ceremonies introducing me, proceeded to make his announcement with an American twang. He said, "Ladies and gentlemen, this the song, and this is your singer, King Kala." So, Suddenly, in the interstice, or shall I say the *interspluce* of this mispronunciation of Kangkala brought on by this Trinidadian fella wanting to sound American, calling Kang King, I was reborn to a new vision. (*IJM*, 3)

Le changement de nom implique, pour King Kala/Kangkala, une nouvelle identité. Nous pouvons également noter le passage d'un prénom simple à un prénom composé, ou devrais-je dire décomposé ?

Qu'il soit réduit à une caractéristique physique, qu'il soit anglicisé ou américanisé, le nom du colonisé ainsi modifié porte en lui la trace, voire le stigmate, de la colonisation, de la dépossession de soi, de l'aliénation. L'homme colonisé n'est plus qu'une trace réduite de lui-même et son identité est métonymique et lacunaire. Le fait d'être renommé à tout va, selon les envies des planteurs ou propriétaires d'esclaves, participe de la perte de la trace de l'humain – en d'autres

Noémie Le Vourc'h

termes, de sa réification. L'homme colonisé est réduit à une sorte de nom commun que l'on traduit d'une langue à l'autre :

I was named *Olaudah*, which in our language, signifies vicissitude, or fortunate also; [...]. In this place I was called Jacob; but on board the African snow I was called Michael. [...]. While I was on board this ship, my captain and master named me *Gustavus Vasa*. I at that time began to understand him a little, and refused to be called so, and told him as well as I could that I would be called Jacob; but he said I should not, and still called me Gustavus; and when I refused to answer to my new name, which at first I did, it gained me many a cuff; so at length I submitted, and by which I have been known ever since.⁸

Par ailleurs, si le rituel de l'arbre de l'oubli⁹, qui consiste à faire tourner les futurs esclaves autour d'un arbre pour qu'ils oublient leur passé, leur culture, leurs origines, en somme toutes traces constitutives d'une identité, demeure une légende, il traduit cependant bel et bien la pratique coloniale de l'effacement des traces comme processus de déshumanisation et de réification. Le colonisé est réduit à une matière première malléable. L'esclave africain transbordé aux Antilles est, selon Édouard Glissant, un « "migrant nu" [un migrant], qui arrive sans rien, dépossédé de tout [...] »¹⁰.

Effacer la trace, c'est donc réduire au néant et réifier. Pourtant, toute expérience – qui plus est lorsqu'elle est traumatique – laisse une trace, matérielle et mémorielle. Dans l'extrait des mémoires d'Olaudah Equiano, l'auteur-narrateur demande à se faire appeler Jacob, alors que son vrai nom est Oludah : il semblerait donc que la trace première – celle des origines – s'estompe progressivement. Pourtant, dans les romans d'Earl Lovelace, dès que les protagonistes sont affranchis de l'autorité coloniale – incarnée par les planteurs et les gouverneurs coloniaux –, ils tentent de déconstruire l'identité fabriquée par l'administration coloniale et de reconstruire leur nom, leur filiation et leur humanité en renouant avec la trace de l'Afrique qui demeure enfouie

en eux, à l'instar de Jojo dans *Salt* qui tente de donner sens à la trace de l'Afrique, à la fois présente et absente :

Around him people, the more recent captives, were talking of returning homes in Kano, in Congo, in Ghana. [...]. They knew where they would be going to; but for him [Jojo], he had lost track of the exact place he had come from. His homeland was the whole continent. He was from Africa, not a place from Africa. [...] He had no idea of the loss he had lost. (*S*, 173)

Les protagonistes se construisent donc autour de la dialectique de la trace et de l'oubli et tentent de retrouver la trace de l'humain en donnant un sens – je reprends ici les termes de Paul Ricoeur – à l'« aporie de la présence de l'absence »¹¹. Ce qui m'amène à mon deuxième point, la résurgence de la trace et le processus ré-ontologique¹².

Si les anciennes identités sont édulcorées et érodées, par les processus de la colonisation culturelle, de l'acculturation et de l'assimilation, quelques traces demeurent pourtant, indissolubles imprimées et gravées dans l'inconscient collectif. Ainsi, Édouard Glissant atteste que les traces de la culture amérindienne sont toujours présentes aux Caraïbes :

Même là où ils furent exterminés, les Amérindiens ont maintenu secrètement une présence qui s'exercera au niveau de l'inconscient collectif. Même déportés sans aucun recours, sans langages ni dieux ni outils, les Africains ont maintenu une présence de l'ancien pays, qui entrera dans la composition de valeurs imprévues. De tels procédés relèvent d'une pratique de la *Trace* comme composante, qu'il faut retrouver en soi, et accorder à de nouveaux usages.¹³

Si les réactions des protagonistes lovelaciens face à la résurgence de la trace africaine sont divergentes, elles inscrivent la présence de l'Afrique dans le moi antillais. Bien qu'Ivan Morton, personnage de *The Wine*

Noémie Le Vourc'h

of *Astonishment*, réprime la trace de l'Afrique et se refuse à ses codes gestuels, langagiers et musicaux, elle se dessine en filigrane :

And Mr Civilize [Ivan Morton] sit down there in the whiteman house on the whiteman chair with the whiteman tie and cuff-links and wristwatch on telling me : "We can't change our colour, Dorcas, but we can change our attitude. We can't be white, but we can act white".¹⁴

Pour le politicien local Ivan Morton dans *The Wine of Astonishment*, le maître d'école Winston Warrick dans *The Schoolmaster* et Alford George au début de *Salt*, l'Européen est l'exemple à suivre : il faut marcher sur ses traces. En revanche, Clayton Blondell, membre actif du Black Power dans *Is Just a Movie*, Aldrick Prospect et Fisheye dans *The Dragon Can't Dance* ou encore Bongo dans *Salt*, parmi d'autres, revendiquent et cultivent la trace de l'Afrique constitutive de leur identité : « He was Manzanilla, Calvary Hill, Congo, Dahomey, Ghana. He was Africa » (*TDCD*, 115).

Qu'elle soit trace de l'Europe ou trace de l'Afrique, la trace comme filiation et ancrage est, dans les romans d'Earl Lovelace, vouée à l'échec. En ce sens, dans *Is Just a Movie*, Clayton Blondell, pour qui la trace de l'humain dans l'être antillais est *sine qua non* de la trace de l'Afrique, se retire vers les mornes, lieu de marronnage, dès lors qu'il comprend que la créolisation, la créolité et l'Antillanité l'emportent sur l'Africanisation, la Négritude et le Black Power : sa perception de l'Afrique comme seule et unique trace constitutive de l'être antillais le fait sombrer dans la folie. Parallèlement, dans *Salt*, la perception de la trace européenne comme seule et unique trace de l'humanité mène à la folie, au dédoublement de la personnalité, à la schizophrénie. En suivant la trace européenne, le protagoniste Alford George fait fausse route, suit les mauvais indices, et se perd :

His elocution, his vocabulary, the agreement of his subjects and his verbs, his Hazlitt, his Keats, his Shelley, his Browning, his knowledge of wines seemed to be of little use here. [...]. He became angry

with everything and with everybody, with [...] the threat of the idea of himself settling into this little world outside the world. [...]. He wanted to mash up the place. (*S*, 54-55)

Si certains protagonistes tentent de se construire indépendamment de la trace de l'Afrique, d'autres au contraire la font émerger et la place au cœur de leur démarche ontologique. D'autres protagonistes, à l'instar de Sonnyboy, dans *Is Just a Movie*, revendique la trace de l'Afrique au gré de leurs envies, et surtout au gré de la politique gouvernementale :

When Sonnyboy Apparicio hear the government had declared a state of emergency and was arresting leaders of the Black Power demonstrations [...], [he] exchanged his dashiki for a long-sleeved white shirt, patted down his halo of hair to fit under a bebop cap, [...]. But next morning he see in the newspapers the compelling poetry of his leaders' surrender, [...], Sonnyboy take off his bebop cap, pushed it into his pocket, teased out his hair to the previous halo of its fullness, [...]. (*IJM*, 7-8)

La mémoire, pierre angulaire du ré-ontologisme antillais, implique donc un tri, une négociation et un choix des traces :

La composition de la mémoire relève maintenant de la décision des consciences individuelles. La mémoire informait jadis notre subjectivité à notre insu, alors qu'aujourd'hui nous la recomposons au gré de nos humeurs et de nos nécessités identitaires et politiques du moment. C'est pourquoi notre époque est celle des mémoires identitaires à la carte. Cette plasticité mémorielle est plus généralement due au relâchement des liens de filiation au passé.¹⁵

La plasticité mémorielle participe donc de la construction d'une identité supra-nationale.

Noémie Le Vourc'h

L'être humain oublie, reconstruit, mélange, élabore et déforme les traces qui constituent son identité. Les faits qu'il retient, à défaut d'être exacts, sont repris dans un processus de plasticité mémorielle. Les traces errent donc à mi-chemin entre la mémoire et l'imagination. Si, dans le récit de Bango – sur lequel le roman *Salt* s'ouvre –, le lecteur repère les traces-mémoires de la présence-absence de l'Afrique, du Middle Passage et de l'esclavage, il repère aussi l'effort de recomposition et de ré-agencement des traces¹⁶ par la mise en récit, ici mi-imaginaire mi-biographique : « This was one of the beginnings of the story that Uncle Bango sat down that year to tell, [...]. All that I could see separating him from my other uncles was this story that he was ever willing to tell. So it had to be his story. » (*S*, 3-4)

Dans *The Dragon Can't Dance*, la plasticité mémorielle est intrinsèquement liée aux arts plastiques, à la création artistique :

Aldrick worked slowly, deliberately; and every thread he sewed, every scale he put on the body of the dragon, was a thought, a gesture, an adventure, a name that celebrated some part of his journey to and his surviving upon this hill. He worked, as it were, in a flood of memories, [...]; and his life grew before him, in the texture of his paint and the angles of his dragon's scales, [...]. (*TDCD*, 28)

Il semble ici que la portée ré-ontologique des traces ne puisse s'exprimer et réaliser pleinement son potentiel que par sa matérialisation. Aldrick tisse les traces entre elles, les met en relation. En ce sens, le costume de dragon qu'il confectionne pour la parade du Carnaval est la représentation matérialisée d'une identité inter-générationnelle et internationale – entre nations africaines. Dans *Is Just a Movie*, le costume réalisé par le père de Manick, d'origine indienne, matérialise, par la magie de la créolisation, la fusion des traces supra-nationales : « What Elsie wheeled onto the gallery was an unfinished Carnival costume of bright red, yellow and black stripes, with mirrors on the chest and a sun on the back and a headpiece with three faces looking in three directions » (*IJM*, 319). L'Inde, représentée par les rayures rouges, jaunes et noires du costume traditionnel du Nagaland (état du Nord-Est de l'Inde) et par

le masque à trois têtes, référence aux divinités indiennes, entre dans le Carnaval et s'ouvre ainsi à la créolisation. Il apparaît ainsi que la pensée de la trace, pour être fructueuse, doit être une pensée de l'ouverture. C'est, par ailleurs, ce que le personnage de Sweetie-Mary dans *Is Just a Movie* préconise : « Africa is not a prison. You can't make Africa a jail » (*IJM*, 184).

En outre, la trace semble indissociable de l'errance. C'est en effet lors de ses pérégrinations psychiques, qu'Aldrick – en rêveur éveillé – prélève des traces. L'errance est aussi physique et les traces sont alors les chemins que les marrons se frayent pour rejoindre les mornes. Dans *Is Just a Movie*, le lecteur suit Sonnyboy dans les traces marronnes et prélève des traces-mémoires d'une contre-culture passée, mais sans cesse actualisée. La trace est donc une errance qui oriente¹⁷.

Il me paraît important, pour conclure, de souligner l'évolution dans la perception de la trace comme outil ré-ontologique dans la fiction d'Earl Lovelace. En effet, si dans ses premiers romans, les protagonistes trinitadiens souhaitent réhabiliter la trace de l'Afrique – et se réclament, en ce sens, d'Aimé Césaire –, dans les romans les plus récents, *Salt* et *Is Just a Movie*, l'auteur soulève l'incapacité de la trace de l'Afrique à traduire l'Antillanité. Si Aimé Césaire, poète de la négritude, posait déjà le principe d'une identité plurielle : « Qui et quels sommes-nous ? », il lui fut cependant reproché d'accorder à l'Afrique une place trop importante dans le processus ré-ontologique antillais. Earl Lovelace semble donc tendre vers la théorie du Tout-Monde d'Édouard Glissant, selon laquelle toutes les cultures se valent et s'échangent. Néanmoins, dans la fiction d'Earl Lovelace, le Tout-Monde – encore à l'état embryonnaire dans *Is Just a Movie* – se voit déjà concurrencé, voire menacé par la mondialisation culturelle. Est-ce là le signe de l'impossibilité d'appliquer la théorie glissantienne du Tout-Monde au monde réel ou bien une mise en garde de l'écrivain contre la menace que fait peser la mondialisation sur la mondialité ? Il faudra

Noémie Le Vourc'h

sans doute attendre la publication de son prochain roman pour mieux cerner sa prise de position.

Noémie Le Vourc'h
Université de Bretagne occidentale
CEIMA / HCTI EA 4249

Bibliographie

- BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1965 [1939].
- CHAMOISEAU Patrick, *Enfance Créole II : Chemin-d'école*, Paris, Gallimard, 1996 [1994].
- CURTIUS Anny, *Symbioses d'une mémoire : Manifestations religieuses et littératures de la Caraïbe*. Paris, L'Harmattan, 2006.
- EQUIANO Olaudah, *Sold as a Slave*, Londres, Penguin Books, 2007 [1789].
- GLISSANT Édouard, *La Cohée du lamentin*, Paris, Gallimard, 2005.
- GLISSANT Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- GLISSANT Édouard, *Poétique de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.
- LOVELACE Earl, *Is Just a Movie*, Londres, Faber and Faber, 2011.
- LOVELACE Earl, *Salt*, Londres, Faber and Faber, 1996.
- LOVELACE Earl, *The Dragon Can't Dance*, Londres, Faber and Faber, 1998 [1979].
- LOVELACE Earl, *The Schoolmaster*, Londres, Faber and Faber, 1999 [1968].
- LOVELACE Earl, *The Wine of Astonishment*, Oxford, Heinemann, 1986 [1982].
- LOVELACE Earl, *While Gods are Falling*, Harlow, Longman Drumbeat, 1984 [1965].
- NAIPAUL Vidiadar Surajprasad, *Miguel Street*, Londres, Faber and Faber, 2002 [1959].
- RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, L'Harmattan, 2009 [1755].

TROLLOPE Anthony, *The West Indies and the Spanish Main*, New York, Carroll & Graf Publishers, 1999 [1860].

notes

- ¹ Selon Henri Bergson, dans *Matière et mémoire*, la mémoire-souvenir est propre à l'homme : « il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver. L'homme seul est peut-être capable d'un effort de ce genre. » (Paris, Presses Universitaires de France, 1965 [1939], 49. URL: [http://www.costoso.net/images/matiere_et_memoire.pdf])
- ² Lovelace Earl, *Is Just a Movie*, Londres, Faber and Faber, 2011. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *IJM*.
- ³ Earl Lovelace, *Salt*, Londres, Faber and Faber, 1996. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *S*.
- ⁴ Lovelace Earl, *The Dragon Can't Dance*, Londres, Faber and Faber, 1998 [1979]. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *TDCD*.
- ⁵ Hypothèse que l'écrivain victorien Anthony Trollope corrobore : « No scenery can be more picturesque than that offered by the entrance to Port of Spain, the chief town in the island of Trinidad. [...] On the mainland, that is the land of the main island, the coast is precipitous, but clothed to the very top *with* the tickest and most magnificent foliage. [...]. The small island on the other side is almost equally wooded, but is less precipitous. Here, however, there are open glades, and grassy enclosures, which tempt one to wish that it was one's lot to lie there in the green shade and eat bananas and mangoes. This little island in the good old days, regretted by not a few, when planters were planters and slaves were slaves, produced cotton up to its very hill-tops. Now I believe it yields nothing but the grass for a few cattle. » (Anthony Trollope, *The West Indies and the Spanish Main*, New York, Carroll & Graf Publishers, 1999 [1860], 206-207.)
- ⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, L'Harmattan, 2009 [1755], 74.
- ⁷ Patrick Chamoiseau, *Enfance Créole II : Chemin-d'école*, Paris, Gallimard, 1996, [1994], 31. Le tracé comme existence et aussi le tracé pour lutter contre le vide existentiel, et donc pour affirmer son existence ; ce la se retrouve aussi dans *Miguel Street* de V.S. Naipaul, dans la nouvelle éponyme, dans laquelle Man-man remplit ses journées

Noémie Le Vourc'h

de tracés : « If you told Man-man you were going to the cricket, he would write CRICK and then concentrate on the E's until he saw you again. » (*Ibid.*, 48)

⁸ Oludah Equiano, *Sold as a Slave*, Londres, Penguin Books, 2007 [1789], 14, 44-45, 46.

⁹ « Une autre légende, parue il y a plusieurs siècles : on demande aux esclaves qui vont prendre les bateaux, de tourner autour d'un arbre, arbre qui s'appelle l'arbre de l'oubli ; les femmes doivent tourner je crois sept fois, et les hommes neufs, et avant de s'embarquer un sorcier leur donne un filtre, qui s'appelle le filtre de l'oubli ; [...]. » (Simonne Henry-Valmore, « Le Marabout sans maître », dans Philippe Berté (dir.), *Entités culturelles, individualismes, nations dans la Caraïbe*, Fort de France, Association Lacanienne Internationale, 2006.)

¹⁰ Édouard Glissant, dans un entretien accordé à Catherine Pont-Humbert en 2005 sur France Culture.

¹¹ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 11.

¹² Voir Anny Dominique Curtius, *Symbioses d'une mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2006. Elle y définit le réontologisme comme la « réaffirmation de [l']identité, [la] capacité à créer une culture en recomposant sur la terre nouvelle les traces [...] de [la] culture africaine, [...] ». »

¹³ Édouard Glissant, *La Cobée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005, 84.

¹⁴ Lovelace Earl, *The Wine of Astonishment*, Oxford, Heinemann, 1986 [1982], 13.

¹⁵ Joseph-Yvon Thériault et E.-Martin Meunier (dir.), *Les impasses de la mémoire : histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, Éditions Fides, 2007, 20.

¹⁶ Selon Édouard Glissant, la notion de trace « n'est pas une notion impérative, normative », mais « une recherche peut-être dans la souffrance et dans la difficulté de recomposer. »

¹⁷ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, 1997 : « la pensée de la trace s'appose, par opposition à la pensée de système, comme une errance qui oriente. Nous connaissons que la trace est ce qui nous met, nous tous, d'où que venus, en Relation... La pensée de la trace permet d'aller au loin des étranglements de système. Elle réfute par là tout comble de possession... Elle est l'errance violente de la pensée qu'on partage. » (18-20)