



HAL
open science

La voix du corps dans "The Wine of Astonishment" (1982) d'Earl Lovelace (Caraïbes)

Noémie Le Vourc 'H

► To cite this version:

Noémie Le Vourc 'H. La voix du corps dans "The Wine of Astonishment" (1982) d'Earl Lovelace (Caraïbes). Les Cahiers du CEIMA, 2012, Voix défendues, 8, pp.149-163. hal-01087661

HAL Id: hal-01087661

<https://hal.univ-brest.fr/hal-01087661>

Submitted on 16 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 VOURC'H

**La voix du corps dans
The Wine of Astonishment (1982) d'Earl Lovelace**

Objet d'étude d'anthropologues, de scientifiques, philosophes, marins, missionnaires et artistes, l'Autre – ce double sombre – fascine tout autant qu'il déroute, et cela indépendamment des époques. L'imaginaire colonial donne corps à l'Altérité sous les traits du sauvage, cet Autre, le colonisé. Il suffit, pour s'en convaincre, d'évoquer le portrait peu flatteur de Caliban, héros shakespearien de *La Tempête*, où origines ethniques et valeurs morales se font écho¹, ou bien la description des mœurs des Cafres, habitants du Cap de Bonne Espérance, présentées comme légères par le Comte de Forbin – marin sous la régence de Louis XIV – dans ses *Mémoires*², ou encore l'analyse des Jamaïcains – peuple placé sous l'égide du manque – qu'offre l'écrivain victorien Anthony Trollope dans son récit de voyage *The West Indies and the Spanish Main* :

To an Englishman who has never lived in a slave country, or in a country in which slavery once prevailed, the negro population is of course the most striking feature of the West Indies. But the eye soon becomes accustomed to the black skin and the thick lip, and the ear to the broken patois which is the nearest approach to English which the ordinary negro ever makes. [...]. But how strange is the race of Creole negroes – of negroes, that is, born out of Africa! They have no country of their own, yet have they not hitherto any country of adoption; [...]. They have no language of their own, nor have they as yet any language of their adoption; for they speak their broken English as uneducated foreigners always speak a foreign language. [...]. They have no religion of their own, and can hardly as yet be said to have, as a people, a religion by adoption; and yet there is no race which has more strongly developed its own physical aptitudes and inaptitudes, its own habits, its own tastes, and its own faults.³

Noémie Le Vourc'h

Ces différents tableaux littéraires – vecteurs de la voix coloniale, voix doctrinale – illustrent, d'une part, l'absence de langage articulé et intelligible, et, d'autre part, la lascivité, voire la monstruosité physique, des indigènes. Si les capacités et caractéristiques physiques de ces derniers fascinèrent les anthropologues, ethnologues et scientifiques, la voix – jugée inexistante – fut délaissée des études. Saartjie Baartman⁴, surnommée la Vénus noire, est un exemple frappant de cet engouement démesuré pour la corporéité – pendant d'un désintérêt pour la psychologie du colonisé. Ainsi, le sujet colonisé – jouet de l'imaginaire colonial – se trouve au centre d'une crise de la représentation, qui débouche inéluctablement – pour le colonisé – sur une véritable crise identitaire.

En tant qu'écrivain contemporain antillais, originaire et résident de la Trinité-et-Tobago, Earl Lovelace met son œuvre au service de la destruction du stéréotype du sauvage, et s'inscrit de ce fait dans une réflexion sur la (re) construction identitaire des Caraïbes. Il tente en effet de réhabiliter le corps et la voix du peuple antillais, victimes de ces représentations manichéennes et fallacieuses. Sa fiction s'attache à revaloriser le peuple antillais et fait résonner les voix défendues et proscrites par le gouvernement colonial.

Dans *The Wine of Astonishment*⁵, roman publié en 1982, Earl Lovelace défend à la fois la voix féminine en laissant le soin de la narration à un personnage féminin Eva Dorcas, le parler créole – grâce à l'anglais créolisé de cette dernière, coloration linguistique et fruit de l'adaptation de l'anglais au contexte multiculturel et multilingue de la Caraïbe⁶ – et la parole baptiste qui fut l'objet d'une répression violente de 1917 à 1951. *TWA* est ainsi le récit d'une lutte pour la reconnaissance de ces voix censurées et édulcorées, le récit d'une reconquête difficile de la voix originelle⁷ :

Enough of us remain to sing hymns and clap hands and make a joyful noise unto the Lord who keep us and strengthen us to reach another day in this tribulation country far away from Africa, the home that we don't know. (*TWA*, 33)

Ce passage illustre relativement bien le lien complexe entre voix, corps et identité. Si la voix peut garantir la survie du corps – comme l'illustre Schéhérazade dans les *Contes des 1001 nuits* – le corps, quant à lui, peut-il assurer la survie de la voix – qu'elle soit individuelle ou collective ?

Je tâcherai, dans cet article, de démontrer que dans *The Wine of Astonishment*, le corps du colonisé, animalisé et réifié par l'imaginaire colonial, devient pourtant le creuset d'une expression et revendication identitaires. En ce sens, je propose dans un premier temps, d'analyser la récupération, par l'auteur, du concept de hiérarchisation entre la voix coloniale et le corps

colonisé – pierre angulaire de l'idéologie colonialiste. Je m'intéresserai ensuite à la manière dont l'auteur subvertit et déconstruit cette stratification par l'éloquence du corps, la voix du corps, proposée comme une amorce de réponse à la crise identitaire. Enfin, je m'interrogerai sur la capacité du corps textuel lovelacien, c'est-à-dire l'écriture en elle-même, à défendre puis libérer la voix antillaise.

Dans ce roman, Earl Lovelace brosse le portrait d'une société trinitadienne soumise aux codes de représentation des anciennes puissances coloniales. Dans *TWA*, la voix coloniale affirme sa suprématie d'une part en ancrant le peuple colonisé dans le corporel et le monstrueux et, d'autre part, en s'autoproclamant voix garante d'humanité.

Dans son traité de l'âme, *De Anima*, Aristote donne à la voix une dimension à la fois physiologique et spirituelle⁸. Il ajoute, dans son ouvrage *De l'interprétation*, que « les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix »⁹. Si « les sons de la voix accompagnent ce qui se passe dans l'esprit »¹⁰, reconnaître qu'un individu est doté d'une voix c'est, en quelque sorte, reconnaître ses capacités de raisonnement et de jugement. L'homme colonial se pose en être spirituellement et culturellement supérieur – les portraits des colonisateurs apparaissent grandis face aux descriptions dévalorisantes des colonisés – capable de parole, par opposition à la créature animale, qu'il ne tardera pas d'associer au colonisé. Organe d'extériorisation de l'activité cérébrale, la voix est, par conséquent, une faculté que les colonisateurs revendiquent propre à leur culture.

Si la voix est l'expression d'une pensée et d'une intention, nier l'existence d'une voix indigène consiste, par conséquent, à remettre en cause les capacités cognitives des colonisés¹¹. Puisque, d'une part, les puissances coloniales considèrent la voix autochtone comme une non-voix, et que, d'autre part – pour reprendre les termes aristotéliens – « [n]ul être inanimé n'a de voix », le sujet colonisé est perçu tel un non-être. En ce sens, le refus de la voix de l'Autre symbolise sa réification – réification par ailleurs stipulée dans le Code Noir, où l'esclave a valeur de bien meuble¹², ainsi dépourvu de toute épaisseur psychologique. Dans *TWA*, lorsque les personnages baptistes tentent de faire entendre leur voix – voix défendue et sous le sceau de la censure – les représentants coloniaux, à l'instar du personnage du magistrat chabin chargé d'inculper les fidèles de la congrégation baptiste du roman, se retranchent derrière l'argument de la corporéité afin de mieux récuser toute revendication de spiritualité :

Noémie Le Vourc'h

They read the charge and the magistrate look down his spectacles at us and screw up his face.

'Not guilty,' we say. And Bee talk. Bee say that he can't understand how in this country with so many different people, where they have religions for Hindu and Moslem and Anglican and Catholic, how it could be a crime for black people to worship as Spiritual Baptist. [...]. Bee talk. And when the magistrate couldn't take no more, he *shout*, 'Stand down!' And I swear his puff-up red-nigger face was going to burst.

'I am ashamed of you,' the magistrate say. 'You have the gall to stand up and argue when *all you doing* is leading these poor people astray, making them *jump* and *prance* and *shout* to the devil as if you still in the wilds of Africa.' (*TWA*, 73)

Cette joute verbale oppose l'époux de la narratrice, Bee, dont la voix est calme et réfléchie, au magistrat, dont le verbe se veut intimidant. Tandis que dans son plaidoyer, Bee convoque des notions abstraites, le magistrat a, quant à lui, recours à des verbes d'action au sémantisme fort et péjoratif. En effet, les verbes « dance » et « sing » – plus neutres – auraient pu se substituer aux verbes « prance » et « shout ». Ces choix lexicaux témoignent de l'incapacité du magistrat à saisir la voix baptiste et antillaise comme une voix capable de dire l'abstraction et de composer avec l'Altérité. Par conséquent, force est de constater que le magistrat – porte-parole de l'autorité coloniale et fruit de l'acculturation – nie l'aspect qualitatif de la voix des colonisés. Il en surexpose la dimension corporelle. Probablement animé par la peur de l'Altérité, le magistrat prend le parti d'occulter la voix baptiste – en dénigrant son contenu à la fois linguistique et religieux – et d'accentuer le corporel. Elleke Boehmer, critique de la théorie postcoloniale, a analysé la propension qu'ont les colonisateurs à enfermer la voix du colonisé dans le corporel, et affirme que cette attitude viserait à masquer l'incertitude de l'entreprise coloniale : « The native portrayed as primitive, as insurrectionary force, as libidinous temptation, as Madness, was also an image redolent of extreme colonial uncertainty »¹³.

TWA est, certes, le récit d'une voix censurée, mais aussi le récit d'une collision théologique entre deux voix chrétiennes : la voix coloniale – voix catholique ou protestante – et la voix colonisée – voix baptiste – considérée païenne et barbare. Le « Verbe colonial » essaie de s'imposer comme l'unique voix à écouter, l'unique garant du Salut :

All of a sudden they start to teach in their schools and in their Church that we uncivilized and barbarous. [...]. And the young men and women, they make these believe that if they give up the church and turn Catholic

or Anglican they would not only get a good job but would have a better chance to get to heaven. (*TWA*, 33)

La voix coloniale a recours à la pression psychologique, de même qu'à la force législative et physique pour asseoir sa suprématie face à la montée d'une voix qu'elle considère dissonante :

Then one day it was in the papers. They pass the law against us that make it a crime on the whole island for people to worship God in the Spiritual Baptist religion. Now if we ring the bell, that was against the law. If we clap we hands and catch the Spirit, the police could arrest us. One day we was Baptist, the next day we is criminals. (*TWA*, 34)

Eva, la narratrice auto-diégétique de *TWA*, témoigne de la force destructrice de ce « Verbe colonial », verbe souvent performatif et autoritaire – révélateur de la politique coloniale d'éviction de la parole baptiste :

And Corporal Prince saying, 'Shut your mouth, Dorcas. This meeting over. You under arrest.'
And Bee asking, 'For ...? For worshipping my God in Spirit and in Truth?'
And Prince saying, 'Tell that to the magistrate. Round them up, constables.'
(*TWA*, 65-66)

Ici, le recours au mode impératif traduit l'idée d'une joute tout aussi verbale que physique visant à la confiscation de la voix du colonisé.

Inquiet de la capacité de la voix indigène à infléchir les événements collectifs – la diégèse de *TWA* se déroule en effet près de sept ans après les émeutes ouvrières de 1937 –¹⁴ le gouvernement colonial fait appel à son imaginaire pour discréditer cette dernière en surexposant le corps du colonisé. Ce dernier, inventé et façonné par la voix coloniale, devient un outil de propagande. En d'autres termes, la monstration à outrance de ces corps jugés licencieux par l'éthique coloniale chrétienne, contribue à renforcer la voix du centre, voix du pouvoir colonial. Les puissances coloniales se représentent ainsi comme tête pensante, par opposition aux peuples colonisés, réduits, quant à eux, à des corps désarticulés¹⁵.

Si dans la littérature postcoloniale, le corps féminin apparaît plus souvent réifié que son homologue masculin¹⁶, dans *TWA* en revanche, le corps du colonisé – qu'il soit féminin ou masculin – subit le regard condescendant, désapprobateur et voyeur des représentants de l'ordre colonial. Dans *TWA*, ce n'est pas uniquement le corps féminin, mais bel et bien le corps du colonisé indépendamment du genre, qui est progressivement inscrit en tant qu'objet – et non en tant que voix – dans le domaine du spectacle et du divertissement.

Noémie Le Vourc'h

Par ses danses et masques, le carnaval crée un espace de rébellion contre l'opresseur et rend possible l'affirmation de la voix culturelle et politique des opprimés :

Le carnaval [...] est l'entremetteur ou plutôt le metteur en scène public d'un vivre-autrement. L'action politique du carnaval se trouve alors précisément dans cet imaginaire fictionnel qui fait être et rend possible, par le vécu subjectif, une autre vie collective, mais imaginaire, qui se défait aussitôt que la fête se termine, avec la mort du roi carnaval. Le carnaval est donc installé dans une marge politique qui lie rêve et réalité, situé précisément entre l'idée et sa réalisation.¹⁷

Conscients du potentiel politique d'un carnaval qui leur échappait, les administrations coloniales soumirent les festivités à un dispositif législatif strict¹⁸. Dans *TWA*, le peuple n'a plus le libre arbitre de ses festivités – orchestrées et réglementées par l'administration coloniale de Sir Bede Edmund Clifford¹⁹ :

Each year the Carnival we have in Bonasse was getting more and more like the one they have in Port of Spain, with Steel band playing music on the street and masqueraders dress up in pretty costumes that cost forty and fifty dollars. Now we had we own Carnival Department Committee, and we stage a Steel band Competition and a Calypso Competition, and we had a Queen Show, like in Port of Spain, with Mitchell as the Master of Ceremonies and with Ivan Morton there to give one of the girls a kiss and to crown her Bonasse Carnival Queen. (*TWA*, 92)

Le corps du colonisé est surexposé, en même temps qu'il est maîtrisé. En effet, si le corps est jugé outrancier et lascif, les colonisateurs s'en emparent pour mieux le maîtriser. Il est au centre d'un spectacle organisé par et pour les administrateurs coloniaux. Pourtant, dans *TWA*, les forces coloniales ne semblent pas mesurer le potentiel du corps en tant que représentation matérielle de la voix.

Si le corps des colonisés est surexposé pour empêcher la voix indigène de s'affirmer, le peuple trinitadien – plus précisément la congrégation baptiste dans ce roman – résiste et transforme le corps en instrument de contre-culture. Le corps devient ainsi l'expression d'une voix rebelle, le siège d'un contre-discours. La censure de la voix semble avoir décuplé la puissance du corps.

La mise en scène du corps du colonisé dans *TWA* est bien plus qu'une simple mise en scène d'un corps impudique et provocateur. Earl Lovelace fait

de ce corps le défenseur et le libérateur de la voix baptiste, de la voix trinitadienne et antillaise. Le corps constitue l'amorce d'une réponse à la crise ontologique.

Dans son *Cahier d'un retour au pays natal*, Aimé Césaire présente le corps comme le siège de la mémoire collective, la matrice d'une liberté collective : « Ma bouche sera la bouche des malheurs / qui n'ont point de bouche, ma voix, la / liberté de celles qui s'affaissent au cachot / du désespoir »²⁰. De la même manière, Earl Lovelace affirme, dans ce roman, que le corps est une voix collective. L'art corporel permet lui aussi d'affronter les situations déshumanisantes et, dans une certaine mesure, de faire face au processus d'acculturation. Earl Lovelace ne manque d'ailleurs jamais de mentionner dans ses romans, les manifestations corporelles du folklore antillais, comme la calinda ou les danses limbo²¹ – véritables chorégraphies mnésiques retraçant la traversée des esclaves et le démembrement des tribus. Les protagonistes de confession baptiste de *TWA* convoquent l'au-delà et dansent au rythme des voix divines ; c'est dans ces moments privilégiés – où le corps transcende le matériel et le temporel – que la voix du corps se fait entendre et remplace la voix proscrite qui ne peut plus dire librement ni la souffrance ni l'espoir :

[...] and all of us was moving and the church was a sea and we was the boats rocking sweet, and I could hear It coming, I could hear It. I could hear all the angels coming in my ears with their wings shhhing like a storm of whispers. And heads was bobbing and hands was clapping and the church was rocking and the church was jumping, the church was shaking and humming, [...]. (*TWA*, 61)

Si, dans cet extrait, Eva ne fait qu'esquisser les mouvements des fidèles baptistes, la poésie des mots utilisés, en revanche, donne au lecteur l'impression d'entendre la voix des baptistes. La répétition du vocable « hear » ainsi que les multiples allitérations participent de la création d'une symphonie. Néanmoins, pour faire part de ce glissement sémantique du corps vers la voix – « was moving » devient « was humming » – Eva a recours au subterfuge. Si elle décrit les mouvements comme étant ceux du corps des fidèles baptistes, elle attribue – par métonymie – la voix à l'édifice, à l'église, au corps architectural et non aux fidèles. L'interdiction de la voix baptiste est ainsi habilement contournée par le corps et sa gestuelle.

Une voix nouvelle émane du corps, mais pour que cette voix du corps se fasse entendre, les protagonistes baptistes de ce roman doivent tout d'abord se réapproprier leur propre corps. Dans *TWA*, c'est par le mouvement – sous forme de danse ou combat – que le corps des protagonistes s'affranchit de la représentation corporelle véhiculée par l'Empire : le mouvement – qui associe technique, précision et discipline – se mue en art et, en ce sens, se détache

Noémie Le Vourc'h

des attributs lascifs que lui prêtait l'idéologie coloniale. Deux personnages de second plan, Bolo et Innocent, se réapproprient ainsi leur corps lors d'un combat de bâtons, la calinda :

So now Innocent shake his stick above his head, bend down, go into his stance and begin his dance to show off his beauty, to make his own boast before he turn to face Bolo who in another corner of the ring is *dancing* his own *dance*, making his challenge. And now the two of them face each other. (*TWA*, 97)

Les nombreux articles possessifs – 26 occurrences sur la totalité de la description de la calinda – ainsi que le polyptote « dance his own dance » témoignent de la maîtrise et de la réappropriation du corps individuel. Les verbes de mouvement qui rythment etaturent ce paragraphe traduisent également la force et l'énergie du folklore – corps collectif. Ainsi, le corps en mouvement transmet la voix de la mémoire collective et pérennise de ce fait la voix antillaise.

L'éloquence et le pouvoir du corps permettent aux protagonistes de recouvrer la voix. Lorsque le prédicateur baptiste, Bee Dorcas, refuse de monter dans le fourgon de police, et intime à Prince, l'officier de police, qu'il préfère marcher, jusqu'au commissariat, il refuse à voix haute la réification du corps. C'est précisément à ce moment que la voix baptiste s'élève et se fait entendre, ultime affront aux colonisateurs, et première victoire de la parole ainsi libérée par le corps :

[...] and Corporal Prince marching off to the side of us like a conquering hero returning with his prisoners from battle. [...]. We walk through the village, with the hymn in our mouths and our rhythm and spirit, singing with our vexation and frustration as a cry, a shout to Jesus somewhere who foresake us too often, who turn us loose in the wilderness of brutes for police to beat and for the rulers of the land to swing us up, to swing us down like we is clown. [...]. We walk through the village with our song climbing over the trees, filling up the open space. (*TWA*, 66-67)

La voix, vecteur d'identité, est donc déterminante dans le rapport à soi et à l'Autre. Ainsi, le corps s'affirme en même temps qu'il s'efface pour laisser la place à la voix antillaise, comme l'illustre le chapitre introductif du roman où la voix de la narratrice – voix de contre-discours – s'affranchit de la matérialité du corps. Le narrateur est anonyme, mais les six occurrences de « I tell » et la variante « I say » indiquent néanmoins que ce narrateur anonyme s'impose par le pouvoir de dire, par le pouvoir de sa voix. N'est-ce pas là le signe d'une parole enfin affranchie de la mystification coloniale du corps indigène, le signe d'une parole balbutiante qui apprend à s'affirmer ?

Le corps, moyen de communication, se substitue à la parole lorsque cette dernière est empêchée par la répression coloniale. La réhabilitation du corps du colonisé paraît de ce fait indispensable et préalable à l'affranchissement de la voix antillaise. Si la kinésie participe de la libération de la voix des protagonistes de *TWA*, en est-il de même pour le corps textuel ? La matérialité des mots n'emprisonne-t-elle pas la voix antillaise ? Le propos de cette dernière partie sera donc de démontrer que l'oralité peut être prise en compte dans un texte écrit dans la langue coloniale, langue de l'opresseur.

Si l'anglais est la langue maternelle d'Earl Lovelace, son contact permanent avec les couches populaires de la Trinité-et-Tobago, au début de sa vie de jeune adulte, lui a permis de parvenir également à la maîtrise du créole de la Trinité-et-Tobago. Dans *TWA*, seule la syntaxe relève du créole. Le roman est en cela bien différent des œuvres *Salt* et *The Dragon Can't Dance* ponctués de lexèmes créoles.

La narratrice, Eva Dorcas, ne maîtrise pas complètement les subtilités de la syntaxe de l'anglais, mais manie avec brio celles d'un anglais créolisé, longtemps inférieur par l'Empire – comme le révèle Richard Allsopp :

As home-made, the Caribbean linguistic product has always been shame-faced, inhibited both by the dour authority of colonial administrators and their written examinations on the one hand, and by the persistence of the stigmatized Creole languages of the labouring populace on the other.²²

Sous la plume de Lovelace, ce n'est pas l'anglais créolisé de la narratrice qui est moqué, mais l'anglais surfait d'Ivan Morton et sa compagne – objet de caricature :

But I guess a school teacher need a wife who not going to make a mistake with her English. [...] and Ivan Morton waves, and his wife smiles and says her nice good morning and they go their way leaving their cologne trailing behind them for us to smell. (*TWA*, 50)

Ces deux protagonistes – de même qu'Alford George dans *Salt* – semblent pris au piège d'une langue anglaise trop figée. *TWA* illustre à la fois la dichotomie linguistique – hésitation et oscillement permanents entre le créole, l'anglais créolisé et l'anglais – et la hiérarchisation des cultures de l'écrit et de l'oralité communes à l'aire caraïbe. Comme le rappelle Colette Maximin dans son ouvrage *La Parole aux Masques*, l'écrit est souvent synonyme de garant de la véracité historique : « L'occident nous a malheureusement appris à mépriser les

Noémie Le Vourc'h

sources orales en matière d'Histoire : tout ce qui n'est pas écrit noir sur blanc étant considéré comme sans fondement »²³. De ce fait, le recours à la langue anglaise – langue associée aux cultures de l'écrit – contribue probablement à inscrire le récit de la voix baptiste dans une vérité historique. Pourtant, relater l'histoire de la censure de la voix baptiste en langue anglaise ne contribue-t-il pas à l'enfermer dans un paradigme culturel qui n'est pas le sien ?

La voix qui oppresse sur le plan diégétique est néanmoins celle qui libère sur le plan de l'écriture. Earl Lovelace tente de réhabiliter l'oralité grâce au matériau scriptural, et force ce dernier à faire « entendre "la chair de la voix" »²⁴, pour reprendre les termes du théoricien littéraire Louis Marin.

Ainsi, Earl Lovelace fait résonner l'imaginaire poétique de l'oralité créole grâce à l'anglais créolisé de la narratrice. En effet, une brève analyse de ses usages stylistiques et syntaxiques permet de repérer aisément son recours fréquent aux ellipses, répétitions, double-entendre et jeux de sonorités – au nombre desquels se rangent en première position les assonances, allitérations et paronomases²⁵. Ces idiotismes ancrent la voix de la narratrice dans la tradition musicale du calypso²⁶ et du carnaval. Comme le chanteur de calypso, Eva Dorcas conteste l'ordre établi – elle refuse l'acculturation – et décrit des histoires – contribuant de ce fait à la transmission orale de l'Histoire.

De plus, le statut d'Eva Dorcas, à la fois narratrice et éditeur de la narration – elle prend en charge la narration des autres personnages du roman – l'ancre dans la lignée des conteurs et des solistes de chants responsoriaux²⁷.

De nombreux calypsos et prières baptistes ponctuent en effet le roman, même s'ils n'ont ici qu'une fonction chorique. Ils ne font pas avancer la trame narrative, contrairement aux calypsos imbriqués dans *The Dragon Can't Dance*. Cependant, en accordant un espace textuel à ces calypsos à qualité illustrative, Earl Lovelace donne corps à l'oralité antillaise, à l'expression d'un contre-discours, d'une culture de résistance. Funso Aiyejina, critique littéraire, invente par ailleurs le terme « novelypsoes » pour caractériser l'œuvre de l'écrivain²⁸.

Les notions de corps et de voix, d'écrit et d'oral, souvent perçues comme antinomiques, coexistent pourtant dans *TWA*. Ces dernières y sont complémentaires aussi bien au niveau de la diégèse que de la création littéraire. *TWA*, et les autres romans d'Earl Lovelace, sont ainsi représentatifs de l'art antillais tel que le concevait Edouard Glissant, c'est-à-dire telle une conciliation entre « les valeurs des civilisations de l'écrit et les traditions longtemps infériorisées des peuples de l'oralité »²⁹.

Dans son roman *TWA*, Earl Lovelace dévoile donc une voix antillaise défendue et libérée par le corps, dès lors que celui-ci est redéfini. Le corps et la voix, ainsi réhabilités, créent de nouveaux espaces de reconstruction ontologique, qu'elle soit individuelle, collective, sociale, politique, religieuse, ou culturelle.

Fort de sa dynamique de la dualité et de la complémentarité, *TWA* illustre le rêve de syncrétisme culturel cher, non seulement, à Earl Lovelace, mais aussi à bon nombre d'écrivains de la Caraïbe. En effet, si la réhabilitation de la voix et du corps antillais est une thématique centrale dans l'œuvre d'Earl Lovelace – elle est à nouveau au cœur de son dernier roman *Is Just a Movie* (2011) – celle-ci dépasse le cadre littéraire antillais pour se faire projet social, comme l'explique Earl Lovelace, dans un entretien accordé à Kelly Hewson :

If somebody is presenting images of me that are bad or that I don't like, my job is automatically to repair that damage, to present images that reflect me with the resources I have at my disposal. That is as much as I can do; I can't do no more. [...]. If what we are saying about diversity, globalisation, about repairing the Relationship we have, this is not only a project for me, it is a project for us. The project of repairing the images is not a black peoples's project, it is a project for everybody and it is in that sense part of reparation.³⁰

Noémie Le Vourch
Université de Bretagne Occidentale
 CEIMA / EA4249 HCTI

Bibliographie

Sources primaires

LOVELACE Earl, *The Wine of Astonishment*, [1982] Oxford, Heinemann, 1989.

Sources secondaires

BOEHMER Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

HEWSON Kelly, « An Interview with Earl Lovelace », *Postcolonial Text*, Vol. 1, n° 1, 2004.

En ligne : <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/viewArticle/344/122>

MAXIMIN Colette, *La Parole aux masques*, Paris, Editions Caribéennes, 1991.

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

Noémie Le Vourc'h

Lectures complémentaires

CESAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, [1955] Paris, Présence Africaine, 2004.

CESAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, [1952] Paris, Seuil, 1971.

FARGE Arlette, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Montrouge, Bayard, 2009.

FORBIN Claude, *Mémoires du comte de Forbin, chef d'escadre, chevalier de l'ordremilitaire de Saint-Louis*, [1729] de France, 1993.

GLISSANT Edouard, *Le Discours antillais*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

KECHICHE Abdellatif et PERNELLE Renaud, *Vénus Noire*, Paris, Emmanuel Proust Editions, 2010.

MEMMI Albert, *Portrait du colonisé, Portrait du colonisateur*, [1957] Gallimard, 2010.

MONTAIGNE Michel de, « Des Cannibales », dans *Essais*, Livre I, [1580] Editions Mille et une nuits, 2000.

PRADEL Lucie, *Dons de mémoire de l'Afrique à la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan, 2000.

notes

¹ Si Prospero constate l'absence de gratitude et de morale chez Caliban, Miranda, quant à elle, établit un lien de cause à effet entre origine ethnique et nature humaine, que l'éducation ne parvient pas à briser : « Abhorred slave, / Which any print of goodness wilt not take, / Being capable of all ill: I pitied thee, / Took pains to make thee speak, taught thee each hour / One thing or other: when thou didst not (savage) / Know thine own meaning; but wouldst gabble, like/ A thing most brutish, I endow'd thy purposes / With words that made them known: but thy vile race / (Though thou didst learn) had that in't, which good natures / Could not abide to be with; [...] ».

William Shakespeare, *The Tempest* (16[23]; London, Penguin Books, 2001) Acte I, scène 2 (v. 504-514).

Edouard Glissant commente, dans *Le Discours antillais*, la dichotomie nature/culture au centre de *La Tempête* : « [...] dans l'équilibre-totalité une hiérarchie s'est installée, de Caliban à Prospero ; et il n'est pas difficile de voir que Caliban-nature s'oppose d'en-bas à Prospero-culture. Dans *la Tempête*, la légitimité de Prospero est ainsi liée à sa supériorité, et devient légitimité de l'Occident. » Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, 1981 ; Paris, Gallimard, 1997, 242.

² A son arrivée au Cap de Bonne Espérance, le Comte de Forbin – tel un ethnologue avisé – consigne dans son journal de bord ses premières observations. Le ton se veut neutre et

scientifique, mais les caractéristiques attribuées aux Caffres – irrégion, habileté et puissance physiques, inaptitude langagière et lascivité – sont, aux yeux du lecteur contemporain, des lieux communs de l'idéologie coloniale : « Les naturels du pays sont Caffres, un peu moins noirs que ceux de Guinée, bien faits de corps, très dispos [agiles], mais d'ailleurs le peuple le plus grossier et le plus abruti qu'il y ait dans le monde. Ils parlent sans articuler, ce qui fait que personne n'a jamais pu apprendre leur langue. [...]. Ces peuples vivent sans religion [...]. Ils sont très légers à la course ; ils se frottent le corps avec de la graisse, ce qui les rend dégoûtants, mais très souples, et propres à toutes sortes de sauts : enfin ils couchent tous ensemble, pêle-mêle, sans distinction de sexe, dans de misérables cabanes, et s'accouplent indifféremment comme les bêtes, sans aucun égard à la parenté ».

Comte de Forbin, *Mémoires du Comte de Forbin 1656-1733* (1832 ; Paris, Mercure de France, 1993) 81-82.

³ Anthony Trollope, *The West Indies and the Spanish Main* (1860 ; New York, Carroll & Graf Publishers, 1999) 55-56.

⁴ Convaincue par son maître qu'elle pourrait faire montre de ses talents de chanteuse sur la scène londonienne, Saartjie Baartman, esclave domestique, se laisse arracher de sa terre natale qu'est le Cap de Bonne Espérance, avant d'être réduite – à son arrivée sur le continent européen – à l'esclavage physique. Aux rêves de chants qui s'élèvent en volutes se substituent la monstration d'un corps animalisé dont les mouvements répondent aux claquements de fouet.

⁵ Noté ci-après sous l'abréviation *TWA*.

⁶ Longtemps assimilé à une mauvaise maîtrise de la langue anglaise, l'anglais créolisé a désormais acquis une légitimité – grâce notamment aux travaux de créolistes tels et – et un statut de langue syncrétique à part entière. L'écrivain barbadien Edward Kamau Brathwaite définit l'anglais créolisé comme le creuset de l'histoire de l'esclavage et de rencontres linguistiques : « creole English, which is a mixture of English and an adaptation that English took in the new environment of the Caribbean when it became mixed with the other imported languages » *History of the Voice* (1979 ; London, New Beacon Books, 1984) 5.

⁷ Le lien entre langues et représentations est au cœur des œuvres de fiction et des essais d'Earl Lovelace. Dans le recueil d'essais *Growing in the Dark*, l'auteur trinidadien témoigne de la difficulté de saisir la langue antillaise : « [...] as a novelist, I remember I had to struggle with this question of language. How do you present what you might call a West Indian language? How do you present a West Indian language? » *Growing in the Dark: Selected Essays*, ed. Funso Aiyejina (San Juan, Lexicon, 2003) 93.

⁸ Aristote, *Traité de l'âme* [330 av. JC], trad. J. Barthélémy-Saint Hilaire (Paris, Librairie Philosophique de Ladrance, 1846) 46-47. « Ajoutons pourtant que la voix est un son produit par un être animé. Nul être inanimé n'a de voix ; [...]. Il y a d'ailleurs beaucoup d'animaux qui n'ont pas de voix. [...] mais tout son produit par l'animal n'est pas une voix, par exemple. Pour qu'il y ait voix, il faut que le corps frappant soit animé, et qu'il frappe avec une certaine intention, car la voix est un son qui exprime quelque chose ».

Ouvrage consulté en ligne : <http://books.google.fr>

⁹ Aristote, *De l'interprétation*, trad. J. Tricot, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2004) 89.

¹⁰ Aristote, *De l'interprétation*, 150.

¹¹ Si le trope de l'aridité culturelle des sociétés antillaises est un lieu commun de la littérature coloniale – comme l'évoquent les extraits de *The Tempest*, *The West Indies and the Spanish Main* et *Mémoires du Comte de Forbin* cités précédemment – il est repris à des fins sub-

Noémie Le Vourc'h

versives dans plusieurs romans d'Earl Lovelace – et notamment dans *Salt* : « The heat, the diseases, the weight of armour they had to carry in the hot sun, the imperial poses they [Columbus and the first set of conquerors] 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 ». *Salt* (London, Faber and Faber, 1996) 5. Ce passage au rythme binaire illustre l'opposition entre la culture des puissances coloniales – culture de l'écrit et de la catégorisation – et celle dite subalterne – qui n'est d'ailleurs pas aux yeux des colons une culture à part entière mais bien davantage un ensemble de pratiques sauvages.

¹² Code Noir, Article 44 : « Déclarons les esclaves être meubles [...] ».

¹³ Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1995, 90.

¹⁴ Si la voix des colonisés avait déjà fait ses preuves en matière de capacités à réunir les opprimés lors des révoltes d'esclaves, elle prouva une fois de plus sa force en 1937, lorsque les voix des ouvriers du pétrole s'organisèrent autour d'Uriah Butler – leader de la révolte et initiateur du premier syndicat d'ouvriers de la Trinité-et-Tobago.

¹⁵ Les couples dichotomiques tête /corps, spiritualité/corporéité, centre/périphérie – sont un thème fédérateur des ouvrages narrant une transition politique. Ils permettent en effet d'illustrer les relations entre dominants et dominés. Nous pouvons, à cet égard, mentionner la fable que Ménénios conte aux citoyens dans la tragédie shakespearienne *Coriolan* (Acte I, scène 1) dans laquelle l'estomac – les sénateurs romains – est au centre du bon fonctionnement des membres – le peuple romain. Dans *Crown Jewel* de Ralph de Boissière – roman portant sur les émeutes trinitadiennes de 1937 – la tête est à nouveau opposée au corps ; ce dernier est donc le siège du désordre dionysiaque : « The people had long been inarticulate, blind in revolt, without a leader, without a party – a body without a head. » *Crown Jewel* [1952] Enfield, Lux-Verbi Books, 2006, 85.

¹⁶ Nous pouvons évoquer à titre d'exemple trois œuvres postcoloniales antillaises dans lesquelles les personnages féminins sont réifiées : *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys (1966), *The Schoolmaster* d'Earl Lovelace (1968), *Pluie et vent sur Têlumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart (1973).

¹⁷ Jérôme Nicolas, « Le Carnaval, un imaginaire politique », 231-43, *Penser le carnaval : Variations, discours et représentations*, dir. Biringanine Ndagano, Paris, Karthala, 2010, 242.

¹⁸ L'arsenal législatif autour du carnaval se développa rapidement après l'émancipation des esclaves, en 1838, et se durcit après les émeutes de Canboulay – Cannes brûlées – à Port of Spain en 1881. Les tambours, les masques et les combats de bâtons furent prohibés. Graduellement, le carnaval est régi par des institutions, dont la principale est le Comité pour le Développement du Carnaval – aujourd'hui appelée Commission Nationale du Carnaval : « The Carnival Development Committee (CDC) was established in 1957 to make Carnival a viable, national, cultural and commercial enterprise. » Dr. L. Trevor Grant, *Trinival : Carnival of the Gods*; San Juan, Yacos Publications, 2008, 118.

Notons à ce propos la présence d'un anachronisme dans *TWA* : puisque l'intrigue a lieu avant la fin de la seconde guerre mondiale, le CDC n'existait pas encore en tant que tel, même si ses fondations étaient déjà bel et bien sous-jacentes.

¹⁹ Sir Bede Edmund Clifford fut nommé Gouverneur colonial de la Trinité-et-Tobago en juin 1942 pour une durée de cinq ans.

- ²⁰ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, 22.
- ²¹ La calinda, danse-combat de bâton commémore l'héritage africain. Souvent accompagnée de chants et du rythme des tambours, la calinda, qui oppose symboliquement deux adversaires, prit de l'ampleur après l'émancipation des esclaves de 1834 à 1838. Quant aux danses limbo – dans lesquelles les danseurs se contorsionnent pour passer sous une barre abaissée à chaque passage – elles évoquent le mouvement des esclaves pour entrer dans la cale – très basse – des négriers.
- ²² Richard Allsopp, « The Caribbean Reality », Introduction à *Dictionary of Caribbean English usage*, ed. Richard Allsopp, Kingston, University of the West Indies, 2003, xvii.
- ²³ Colette Maximin, *La Parole aux Masques*, Paris, Editions Caribéennes, 1991, 22.
- ²⁴ Louis Marin, *De la Représentation*, Paris, Gallimard, 328-29.
- ²⁵ Barbara Webb, *Myth and History in Caribbean Fiction*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1992, 23 : « Creole orality breaks up the linear logic of syntax with its indirect, elliptical style, marked by heavy rhythmic repetitions, syllabic blurrings, inversions, and hidden meaning. »
- ²⁶ Le calypso est un chant contestataire et satirique.
- ²⁷ Les chants responsoriaux se composent d'un soliste qui alterne avec un chœur.
- ²⁸ Funso Aijejina, « Introduction », *Growing in the Dark*, Earl Lovelace, San Juan, Lexicon Trinidad Ltd., 2003, xv.
- ²⁹ Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Editions du Seuil, 1981, 238.
- ³⁰ Kelly Hewson, « An Interview with Earl Lovelace », *Postcolonial Text*, 2004, vol. 1, n° 1
En ligne : <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/viewArticle/344/122>

