



HAL
open science

**Représentations d'enfances vécues aux Caraïbes :
anamnèse des commencements d'une existence dans le
"chaos-monde". Une enfance créole de Patrick
Chamoiseau, L'Odeur du café de Dany Laferrière et Tu,
c'est l'enfance de Daniel Maximin**

Laure Martin

► **To cite this version:**

Laure Martin. Représentations d'enfances vécues aux Caraïbes : anamnèse des commencements d'une existence dans le "chaos-monde". Une enfance créole de Patrick Chamoiseau, L'Odeur du café de Dany Laferrière et Tu, c'est l'enfance de Daniel Maximin. Littératures. 2012. dumas-00742600

HAL Id: dumas-00742600

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00742600v1>

Submitted on 16 Oct 2012

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.

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR Langage, lettres et arts du spectacle, information et communication (LLASIC)
Département de Lettres et Arts du spectacle

Représentations d'enfances vécues aux Caraïbes : anamnèse des
commencements d'une existence dans le « chaos-monde ». *Une enfance
créole* de Patrick Chamoiseau, *L'Odeur du café* de Dany Laferrière et *Tu,
c'est l'enfance* de Daniel Maximin.

Mémoire de recherche à 30 crédits pour un Master 2 Lettres et Arts, spécialité
Littératures
Traverses 19-21

Présenté par :
Laure MARTIN

Directeur de recherches :
M. Daniel LANÇON
Professeur

2011-2012

« En ses premières années, vivre, c'est *être ouvert*... »¹

¹ MICHAUX, Henri. *Les commencements* [1983]. –Saint-Clément de Rivière : Fata Morgana, 2011. – p.38.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
I DE L'ADULTE À L'ENFANT : REPRÉSENTATION DE CHEMINEMENTS « À REBOURS » ET STRATÉGIES NARRATIVES	10
I.1. DES « RÉCITS D'ENFANCE » : ENTRE PACTES ET FICTIONS	10
I.1.1 <i>Le « récit d'enfance » : définitions, genre et aire d'étude.....</i>	<i>10</i>
I.1.1.1. Définitions	10
I.1.1.2. Le récit d'enfance dans les Caraïbes	12
I.1.1.3. Autobiographies : mémoire de l'enfance et imagination	15
I.1.2 <i>Dédier un livre (ou plusieurs) à son enfance : parcours de création.....</i>	<i>22</i>
I.1.2.1. L'âge pour se souvenir	22
I.1.2.2. Le récit d'enfance dans l'œuvre	24
I.1.2.3. Retours sur le pourquoi de l'écriture	28
I.2. SE RACONTER « ENFANT » : ÉNONCIATIONS	32
I.2.1 <i>Définitions de l'enfant et de l'enfance : les âges de la vie</i>	<i>32</i>
I.2.2 <i>Désignations de l'enfant et narrateurs : quand l'ipséité travaille l'expression.....</i>	<i>35</i>
I.2.2.1. Dany Laferrière.....	37
I.2.2.2. Daniel Maximin	38
I.2.2.3. Patrick Chamoiseau.....	40
I.2.3 <i>Des noms qui font sens.....</i>	<i>41</i>
I.3. NARRATAIRES : L'ADRESSE À L'AUTRE DANS UNE ÉCRITURE DE SOI	44
I.3.1 <i>Parler avec et pour ?</i>	<i>44</i>
I.3.2 <i>Dédicaces : l'éloge des femmes</i>	<i>47</i>
I.3.3 <i>Se peindre soi-même.....</i>	<i>52</i>
I.3.4 <i>Approche par les corps</i>	<i>53</i>
II LA MÉMOIRE D'UN TEMPS ET D'UN ESPACE D'EXISTENCE : DU SENTIMENT DE RECONNAISSANCE À L'INSTABLE	58
II.1. UNE EXISTENCE DANS LE TEMPS : IMAGES ET RÉCITS DE L'ENFANCE	58
II.1.1 <i>Chrono-logie ou temps suspendu : le parcours, le chemin, l'escale.</i>	<i>59</i>
II.1.2 <i>Des traces furtives à suivre et retrouver : condensation et épiphanies.....</i>	<i>64</i>
II.1.2.1. Premières sensations : résurgences.....	65
II.1.2.2. Condensation : répétition et « essence »	68
II.1.2.3. La mémoire heureuse : un présent éternel	72
II.2. ESPACES VÉCUS DE L'ENFANT.....	74
II.2.1 <i>Le premier espace</i>	<i>75</i>

II.2.2	<i>L'horizon en vue – sortir</i>	77
II.2.3	<i>L'état de dépendance du « petit », l'inaccessible</i>	80
II.2.4	<i>La découverte : entre l'émerveillement et la déception</i>	83
II.3.	MOUVEMENTS FICTIFS DU RETOUR : L'IRRÉVERSIBLE	87
II.3.1	<i>Perte et reconstruction</i>	87
II.3.2	<i>Re-parcourir les lieux</i>	92
II.4.	LE RIRE ET L'INSTABLE	96
II.4.1	<i>Mises en scène du rire et nostalgie</i>	97
II.4.2	<i>L'infléchissement du rire vers l'attendrissement</i>	99
II.4.3	<i>Enfance et humanité</i>	101
III	INVESTIR L'ESPACE DE L'ENFANCE : COLLECTIFS ET CRÉATION	107
III.1.	UNE HISTOIRE PERSONNELLE QUI SE MÊLE À UNE HISTOIRE, À UNE GÉNÉRATION	108
III.1.1	<i>Présence de l'Histoire : institutions et transmission</i>	109
III.1.2	<i>Un monde fait de voix</i>	114
III.1.2.1.	Voix des êtres aimés	115
III.1.2.2.	Voix collectives	116
III.1.3	<i>Retrouver l'expérience d'une génération</i>	120
III.1.3.1.	Construction d'un effet générationnel a posteriori	121
III.1.3.2.	L'école : vécu d'une génération	122
III.2.	DES ANAMNÈSES COMME GENÈSES.....	125
III.2.1	<i>Genèse d'une Caraïbe ?</i>	126
III.2.2	<i>Une nature régionale : poésie des éléments</i>	130
III.2.3	<i>Créolités</i>	133
III.2.3.1.	Naissance de langues, créole - ismes,	133
III.2.3.2.	Rencontres	137
III.2.3.3.	Syncrétismes et émancipation	140
III.2.4	<i>Rôle social de l'écrivain : œuvres et engagement politique</i>	145
III.3.	L'ENFANCE, « SOURCE » DE LA CRÉATION ?	149
III.3.1	<i>L'enfant -poète : le langage enfantin</i>	149
III.3.1.1.	Exotisme de « l'enfance ».....	150
III.3.1.2.	Apprendre la langue	152
III.3.1.3.	L'enfant, les mots et les choses : un regard autre.....	154
III.3.2	<i>Des espaces poétiques</i>	156
III.3.2.1.	Au commencement de l'écriture.....	157
III.3.2.2.	L'enfant comme conteur	161
III.3.2.3.	Les « rêveries » d'un adulte-enfant.....	164
	CONCLUSION	169

ANNEXES	171
EXTRAITS DU CORPUS	172
<i>Annexe 1 : Extraits de l'œuvre de Patrick Chamoiseau.....</i>	<i>172</i>
<i>Annexe 2 : Extraits de l'œuvre de Dany Laferrière</i>	<i>174</i>
<i>Annexe 3 : Tables de L'Odeur du café, Tu, c'est l'enfance et Antan d'enfance.....</i>	<i>175</i>
CHRONOLOGIE ET MANIFESTE.....	177
<i>Annexe 4 : Chronologie de récits d'enfance</i>	<i>177</i>
<i>Annexe 5 : « Manifeste pour refondre les DOM », publié dans le Monde du 21 janvier 2000</i>	<i>178</i>
PARALLÈLES	180
<i>Annexe 6 : Aimé Césaire.....</i>	<i>180</i>
<i>Annexe 7 : Saint-John Perse.....</i>	<i>181</i>
<i>Annexe 8 : Lamartine</i>	<i>182</i>
<i>Annexe 9 : Henri Bergson</i>	<i>184</i>
<i>Annexe 10 : Leïla Sebbar</i>	<i>185</i>
<i>Annexe 11 : Éloge de la créolité.....</i>	<i>186</i>
<i>Annexe 12 : Baudelaire</i>	<i>187</i>
<i>Annexe 13 : Aragon.....</i>	<i>189</i>
BIBLIOGRAPHIE	190

INTRODUCTION

La littérature apporte une multitude de points de vue différents sur l'expérience temporelle d'un individu dans le monde. Elle inscrit des personnages dans des espaces et des temps, jouant avec ces derniers, les superposant, les renversant : temps présent de l'écriture, temps de la mémoire et mouvements de ce « passé du présent »², projections dans le futur. Les trois auteurs que nous avons choisi d'étudier ont écrit, dans un ou plusieurs livres, sur leur enfance et leur mémoire de l'enfance. À travers l'apparition des enfances dans les fictions et dans l'autobiographie ne se dessine pas seulement la problématique de la mémoire et de la recherche des souvenirs, mais peut-être surtout un jeu de représentations, plus ou moins erronées, corrigées « avec le temps ». Les écrivains mettent en scène une construction première qui s'est transformée au fur et à mesure des expériences. Entre le « je » présent et le « tu » ou le « il » passé qui désigne l'« enfant » que ces auteurs ne sont plus, transparaissent des paysages, des lieux, des odeurs qui décrivent « un monde ». Car le retour à l'enfance semble lié à la nostalgie d'un monde perdu, qui appartient au passé et qui est à la fois un être-au-monde différent de celui de l'adulte, mais aussi une époque où le monde lui-même était différent.

Il faut évidemment se poser la question des limites de l'enfance, du sens à donner à l'écriture d'un récit dédié à l'enfance : de nombreux colloques ont travaillé sur le terme de « récit d'enfance », questionnant la possibilité d'un genre à part entière. Cependant, peu d'articles ont été produits sur les récits d'enfance « antillais »³ c'est-à-dire écrits par des auteurs ayant passé leur enfance aux Antilles. Les œuvres qui seront au centre de notre mémoire seront les suivantes :

MAXIMIN, Daniel. *Tu, c'est l'enfance*. [2004] - Paris : Gallimard, 2008.- 175p. (coll. « haute enfance »).

LAFERRIERE, Dany. *L'Odeur du café*. [1991] - Monaco : Éditions du Rocher/Motifs, 2009.- 226p. (coll. « motifs », n°135).

² Paul Ricœur reprend la distinction faite par Saint-Augustin entre trois « présents » ; « présent du passé ou mémoire, présent du futur ou attente, présent du présent ou attention », RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. [2000]- Paris : Editions du Seuil, 2003. – p.121.

³ Peu, mais quelques-uns cependant, que nous rencontrerons au cours de notre analyse.

CHAMOISEAU, Patrick. *Antan d'enfance*. [1990] –Paris : Gallimard, 1993. -165p. (coll. « haute enfance »).

D'autres œuvres de nos auteurs ainsi que d'autres romans mettant en scène leur propre enfance appuieront notre étude. Dans deux cas, l'enfance se déroule dans un département d'outre-mer français : Patrick Chamoiseau (Martinique), Daniel Maximin (Guadeloupe). Dany Laferrière quant à lui vivait en Haïti. Ces pays « créoles », appartenant tous à l'aire géographique des Caraïbes n'ont pas la même histoire ni la même construction politique. Si l'on s'attend à des différences dans le contenu des enfances, Dany Laferrière offrant alors un contrepoint intéressant pour l'analyse, les choix poétiques de chacun de nos écrivains se rencontrent dans leur volonté de relater une « existence ».

Si nos œuvres pourraient faire l'objet d'une étude du « postcolonial », nous nous garderons, tout en nous en inspirant parfois, de ce que celle-ci pourrait avoir de « monolithique »⁴. Une approche dirigée uniquement vers les sciences sociales et l'histoire ne suffirait pas à justifier réellement le regroupement d'œuvres autour des « sociétés caribéennes » :

The main obstacles to any global study of the Caribbean's societies, insular or continental, are exactly those things that scholars usually adduce to define the area : its fragmentation, its instability (...) its uprootedness (...), its lack of historiography and historical continuity, (...) its syncretism (...)⁵

Jean-Marc Moura souligne la place importante des Caraïbes (comme modèle régional) dans le dialogue entre théorie francophone et postcoloniale, rassemblant les

⁴ MOURA Jean-Marc, « Le postcolonial dans les études littéraires en France », *La situation postcoloniale : les « postcolonial studies » dans le débat français*. [dir. Marie-Claude Smouts]. Paris : les Presses de Sciences Po, 2007. - p.99.

⁵ POUCHET PAQUET, Sandra. *Caribbean Autobiography. Cultural identity and Self-Representation*. - Madison : The University of Wisconsin Press, 2002. - p.5. « Les principaux obstacles à toute étude globale des sociétés caribéennes, insulaires ou continentales, sont exactement ces choses que les érudits invoquent habituellement pour définir l'aire : sa fragmentation, son instabilité, (...), son déracinement (...), son manque de continuité historiographique et historique, (...) son syncrétisme (...) ».

différentes îles sous l'expérience commune de la « plantation »⁶. Notre corpus dépasse cependant sur plusieurs aspects, et nous souhaitons ne pas les écarter de l'étude, une approche qui répondrait uniquement au postcolonial. L'idée cependant d'« instiller un sens politique à l'étude littéraire »⁷ nous semble importante, en questionnant alors de manière précise ce que l'on entend par « politique ».

Nous rejoignons entièrement Alain Schaffner qui affirme que le récit d'enfance ne vient pas simplement « miner la bonne conscience de la société des adultes »⁸, mais peut être une pratique littéraire enrichissante pour notre réflexion sur le monde :

En d'autres termes, le récit d'enfance est loin d'être la pratique exclusivement rétrospective (voire régressive), frileuse et conservatrice qu'on a trop souvent voulu y voir.⁹

On essaiera donc de montrer la dynamique qui soutient ces récits : une recherche mémorielle mais aussi une interrogation sur les premières perceptions, idées, sensations d'un individu et son évolution. Il sera intéressant de ne pas faire de ces œuvres de simples plongées dans un passé révolu, prenant des allures de témoignages sur un territoire, une époque, mais bien de les considérer comme des œuvres qui sont profondément ancrées dans une recherche que l'on pourrait appeler « politique » au sens où Jacques Rancière entend nous dire que la littérature fait de la politique.¹⁰ L'espace caribéen, bien connu aujourd'hui pour les questions que ses intellectuels posent sur la diversité du monde, territoire où des écrivains ont forgé le concept de créolisation, vu au prisme de la mémoire enfantine, se redessine-t-il ? Ce retour aux « origines », mené par deux écrivains de la créolité et un de la littérature-monde font-ils échos à ces théories dans leur manière de construire et mettre en scène des espaces ?

⁶ Jean-Marc Moura, « Le postcolonial dans les études littéraires en France », dans *La situation postcoloniale*, p.99.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ SCHAFFNER, Alain, « Écrire l'enfance », *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*. [dir. Alain SCHAFFNER]. Arras : Artois Presses Université, 2005.- 318p.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*.- Paris : Galilée, 2007.- 228p.

Si la philosophie classique tente de séparer épistémologie et ontologie, l'autobiographie des intellectuels et écrivains contemporains et postcoloniaux démontre bien les liens inextricables entre le personnel, le politique et le théorique.¹¹

L'enfance serait-elle l'instabilité fondatrice de la pensée de nos auteurs ? Le récit d'enfance est-il la reconstruction d'une origine dont subsistent des traces, ou au contraire, la mise en scène de l'oublié, de ce qui résiste à la préhension ?

Nous verrons comment nos auteurs représentent leur retour à l'enfance par l'écriture et quelles stratégies narratives ils mettent en œuvre. Ce retour désiré d'un vécu révolu s'exprime par la redécouverte des temps et des espaces de l'enfance : d'une existence rassurante plus ou moins idéalisée et condensée, dessinant en contrepoint l'espace de l'oubli, et l'instabilité du monde. Nos auteurs investissent leurs enfances et esquissent la manière dont se créent les collectifs, dont se tissent les liens entre les hommes, désignant ainsi l'espace du livre et de l'imaginaire comme rêve éveillé du monde humain.

¹¹ *Postcolonialisme & Autobiographie : Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin*. [Ed. Alfred Hornung et Ernpeter Ruhe]. Amsterdam/Atlanta, GA : Rodopi, 1998. – p.7.

I De l'adulte à l'enfant : représentation de cheminements « à rebours » et stratégies narratives

L'écriture de la mémoire de l'enfance pose de nombreuses questions sur le plan formel. Elle se situe en effet entre reconstruction et fidélité, entre souvenirs et oublis et impose de choisir une position alliant, d'une manière ou d'une autre, anamnèse et imaginaire. On peut en effet se demander à quel « genre » appartiennent ces récits, qui de plus présentent des systèmes énonciatifs très différenciés, identifiant l'enfant, le narrateur et l'auteur tout en refusant l'amalgame.

I.1. Des « récits d'enfance » : entre pactes et fictions

Pourquoi parler de « récit d'enfance », qu'entend-on par ce terme et dans quelle mesure est-il productif pour notre analyse? Quel est le sens de l'étude d'un corpus se liant par l'appartenance à une même « aire » ? Enfin, comment penser le récit d'enfance en rapport à l'autobiographie : comment passer un « pacte » avec le lecteur quand l'on doute d'une mémoire *a priori* très lointaine ?

I.1.1 Le « récit d'enfance » : définitions, genre et aire d'étude

Inscrire notre corpus dans la réflexion plus générale des critiques sur le « récit d'enfance » permet de tisser une trame commune entre toutes les œuvres mobilisant la mémoire de l'enfance et la prenant pour centre dans la construction d'un récit, de faire apparaître des parallèles significatifs ; mais aussi, au contraire, de dégager les particularités de nos trois écrivains.

I.1.1.1. Définitions

Le « récit d'enfance » est une notion qui fait débat : en témoignent de nombreuses tentatives de définition dans des actes de colloque récents. Pour Jacques Noiray, le terme « récit d'enfance » recouvre tous les textes qui suivent les exploits d'un protagoniste enfant¹². Richard Coe, un des premiers à transposer dans le monde anglophone le terme de « récit d'enfance » qu'il traduit par « Childhood », en fait un

¹² HARDWICK Louise, « The rise of the *récit d'enfance* in the Francophone Caribbean ». *Postcolonial Poetics. Genre and Form*. [ed. Patrick Crowley and Jane Hiddleston]. Liverpool : Liverpool University Press, 2011, p.173.

« genre indépendant » du fait que l'expérience de l'enfance est « vastly, qualitatively different »¹³. Il définit ainsi ce « genre » pour son étude :

The genre, as I shall be discussing it, may be described as an extended piece of writing, a conscious, deliberately executed literary artifact, usually in prose (and thus intimately related to the novel) but not excluding occasional experiments in verse, in which the most substantial portion of the material is directly autobiographical, and whose structure reflects step by step the development of the writer's self; beginning often, but not invariably, with the first light of consciousness, and concluding, quite specifically, with the attainment of a precise degree of maturity.¹⁴

Cette définition nous semble productive, permettant à la fois de rassembler des textes assez proches pour proposer des analyses comparées intéressantes, et laissant en même temps au critique la possibilité de réfléchir aux frontières (entre prose et poésie par exemple). Le critère retenu du caractère principalement autobiographique de la « matière » de l'œuvre nous semble particulièrement intéressant : il ne présume pas de la forme, ni de ce qui serait difficile à établir (et beaucoup demander à la mémoire), de l'adéquation parfaite entre la « biographie » vérifiée et le texte. Il laisse ainsi la possibilité à l'écrivain de choisir le rapport à la « vérité » de la mémoire qu'il trouve juste sans faire des récits tentés par la fiction, ses possibilités de représentation et ses formes des exclus du « genre ».

¹³ « vastement et qualitativement différente », du reste de la vie notamment. COE, Richard. *When the grass was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood.*- New Haven and London : Yale University Press, 1984.- p.1.

¹⁴ *Ibid*, p.8-9. « Le genre, tel que je vais en débattre, peut être décrit comme une pièce écrite longue, une œuvre littéraire délibérément et consciemment exécutée, habituellement en prose (et donc intimement liée au roman) mais n'excluant pas d'occasionnelles expérimentations en vers, dans laquelle la partie la plus substantielle de la matière est directement autobiographique, et dont la structure reflète pas à pas le développement de la personne de l'écrivain ; commençant souvent, mais non invariablement, par la première lueur de conscience, et se concluant, assez spécifiquement, par l'acquisition d'un degré précis de maturité. »

Absent du XVIIIe siècle français où l'enfance ne représente dans la plupart des mémoires que quelques pages, le récit d'enfance tel que défini ci-dessus n'apparaît que plus tard. Le statut de l'enfant et ses représentations se sont transformés¹⁵, et l'apparition du « récit d'enfance » conçu en tant que tel peut certainement dire quelque chose de l'évolution d'une société. En parallèle du « récit d'enfance » que l'on pourrait considérer comme autobiographique au sens de Lejeune¹⁶ ou comme un sous-genre autobiographique, la question des représentations de l'enfance dans des œuvres fictionnelles se pose. Séparer la représentation de l'enfant en général de l'écriture de sa propre enfance nous semble être réducteur.

Nous faisons donc le choix d'aborder nos récits en dehors d'une définition figée de ce « genre », en nous autorisant à bouger ses frontières voire à ne pas travailler uniquement dans celui-ci. En effet, des fictions ou des essais, parce qu'ils participent à la construction des représentations de l'enfant, viennent nourrir notre réflexion sur notre corpus principal. Il nous semblait pourtant intéressant de mobiliser cette notion en cela qu'elle permet de nourrir une réflexion sur les poétiques spécifiques aux récits de l'enfance et de poser la question des modèles¹⁷. Avant de penser à l'échelle du monde, tout en ne s'interdisant pas un regard qui dépasse les frontières, il nous faut étudier avec précision et individuellement des récits : nous essaierons ici d'offrir une étude comparée détaillée des trois récits d'enfances vécues dans les Caraïbes qui nous intéressent.

I.1.1.2. *Le récit d'enfance dans les Caraïbes*

L'écriture de l'enfance semble connaître dans l'aire d'étude qui nous intéresse un nouvel essor¹⁸ : Louise Hardwick constate l'émergence depuis les années 1990 de nombreux récits d'enfance francophones dans les Caraïbes.

¹⁵ ARIÈS, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. - Paris : Seuil, 1973.- 316p. Voir par exemple cette étude historique de Philippe Ariès sur les représentations de l'enfant, son rôle et sa place dans la société.

¹⁶ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. - Paris : Seuil, 1975.- p.14.

¹⁷ Les premières œuvres ayant été qualifiées de récit d'enfance appartenant à la littérature « française », voir au sujet des « modèles » : *Le récit d'enfance et ses modèles*. [dir. A.Chevalier et C.Dornier], colloque de Cerisy-la-Salle. Caen : PUC, 2003. - 318p.

¹⁸ Louise Hardwick, « The rise of the *récit d'enfance* in the Francophone Caribbean », dans *Postcolonial Poetics. Genre and Form*. Parmi les auteurs cités figurent Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Maryse

Autobiography, and more particularly the *récit d'enfance*, suddenly became the genre of choice for authors from the F. C.¹⁹

Il devient donc nécessaire de se pencher sur ce corpus très contemporain encore en formation, et de développer des outils critiques adaptés pour aborder ces récits :

(...) the trope of childhood, and the specific form of the *récit d'enfance*, now represent an unmistakable current in Francophone Caribbean literature. Yet critical awareness of the genre and its major characteristics is still in an incipient stage, and repays further discussion.²⁰

La définition du corpus telle qu'elle est proposée par Louise Hardwick pose la question suivante : pourquoi regrouper les récits selon le lieu d'origine de l'auteur, et non selon le lieu où l'auteur a écrit le récit? Après tout, les influences poétiques, et le choix du récit d'enfance sont peut être bien plus dus à la situation de l'écrivain adulte qu'à celle de l'écrivain enfant. La situation d'exil ou tout du moins, le déplacement géographique semble accentuer l'envie d'écrire l'expérience de l'enfance. Le récit d'enfance est cependant par définition un récit de l'origine (lieu d'un retour), d'une construction initiée à la naissance de l'individu qui justifie que l'on tente un rapprochement entre des expériences « originaires » proches²¹. Ce corpus se fonde donc sur un vécu supposé en partie commun entre les écrivains, une expérience des langues, des cultures, et du monde particulière. Il nous semble cependant intéressant de garder en

Condé, Dany Laferrière, Daniel Maximin, Emile Ollivier, Ernest Pépin, Gisèle Pineau et d'autres encore. Se reporter pour visualiser l'ampleur du mouvement à la chronologie de l'Annexe 4.

¹⁹*Ibid*, p.169. « L'autobiographie, et plus particulièrement le *récit d'enfance*, est soudain devenue le genre de prédilection des auteurs des caraïbes francophones. » Pour Louise Hardwick, le « *récit d'enfance* » (on constate qu'elle garde le terme français), se distingue de la narration romancée sur l'enfance. (voir aussi p.75).

²⁰ *Loc.cit.* « (...) l'enfance comme figure, et la forme spécifique du *récit d'enfance* représentent maintenant un courant immanquable de la littérature francophone caribéenne. Pourtant, la conscience critique du genre et de ses caractéristiques majeures est encore à un stade naissant, et mérite une discussion plus approfondie. »

²¹ Cette proximité se définit avant tout par une proximité culturelle, de société, de langue, d'imaginaire, avant d'être géographique.

mémoire des récits d'enfance du monde entier, notamment pour ce qui est de la description des poétiques de chacun des récits afin de mieux mettre en évidence leurs particularités. Les récits d'enfance africains ou créoles sont influencés par d'autres modèles que ceux venus d'Europe : il faut « marronner le récit d'enfance »²², comme l'esclave qui cherche son chemin à travers la forêt, loin des plantations, il faut trouver le chemin particulier qui permette une véritable expression de soi.

Jacques Noiray souligne la prévalence de l'enfance comme un thème caractéristique de deux générations d'écrivains postcoloniaux de l'Afrique du Nord.²³ Si la définition du récit d'enfance diffère, cette observation montre l'intérêt porté à l'enfant et l'on sait qu'un certain nombre d'écrits sont aussi autobiographiques. Pourquoi, à un moment donné, décider que le souvenir de la parole de l'enfant (ou plutôt du cri), de son regard, peut être objet de littérature ? La reconnaissance de l'enfance comme participant pleinement à l'expérience de l'« existence », voir même la valorisation de ce temps font que du « cri », l'*infans* conquière la « littérature ».

En un sens, toute l'activité politique est un conflit pour décider de ce qui est parole ou cri pour retracer donc les frontières sensibles par lesquelles s'atteste la capacité politique.²⁴

Le « cri » intérieur, celui que porte l'enfant incapable de s'exprimer dans la langue attendue de la société, rejoint le « hurlement » de celui dont la parole n'est pas reconnue.

Ton pays, ce peuple, toi-même, ses écrivains et ses poètes, dans les opulences célébrées, sans une larme ou un grincement de dents, allez en usure fine, en usure fine.

²² « Marronner le récit d'enfance : *Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant » est le titre donné par Suzanne Crosta à un des chapitres de son livre : CROSTA, Suzanne. *Récits d'enfance antillaise*.- Canada/Québec : GRELCA, 1998. -209p.

²³ Louise Hardwick, « The rise of the *récit d'enfance* in the Francophone Caribbean », dans *Postcolonial Poetics. Genre and Form*, p.173.

²⁴ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, p.12.

L'unique hurlement est en toi.

Un cri fixe qui te pourfend chaque jour (...)²⁵

Il faudra donc dans notre étude tenter de s'interroger plus avant sur ce lien entre récit d'enfance et esthétique postcoloniale.

I.1.1.3. Autobiographies : mémoire de l'enfance et imagination

Les récits d'enfance de notre corpus font particulièrement travailler le lien entre les exigences de l'autobiographie définie comme « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »²⁶ et la fiction, ou encore, entre l'autobiographie et les mémoires, ces derniers tendant vers l'écriture d'une Histoire commune.

Les deux conditions nécessaires (« tout ou rien ») mises en évidence par Philippe Lejeune pour définir l'autobiographie sont ici respectées : l'« identité » entre auteur et narrateur mais aussi entre narrateur et personnage principal²⁷. Comme nous le verrons, le lien entre narrateur et personnage se construit dans des récits « cadres » mettant en place le système énonciatif, avec quelques rappels et identifications dans le cours du récit. L'identité entre l'auteur et le narrateur est quant à elle renforcée par des paratextes. Des quatrièmes de couverture pour Patrick Chamoiseau (« Patrick Chamoiseau nous donne ici ses souvenirs d'enfance. », ou encore « Chronique d'une enfance martiniquaise ») et Dany Laferrière (« Chronique des sensations enfantines ») précisent la nature des œuvres. Non définies comme des « autobiographies », le terme de « chronique » appliqué aux récits signifie pourtant que les faits racontés sont réels, et les présente comme des témoignages historiques. L'appartenance de *L'Odeur du café* à un ensemble plus large intitulé « Autobiographie américaine », signalée dans la présentation de l'auteur, confirme l'appartenance du récit au genre. Enfin, le texte lui-

²⁵ CHAMOISEAU, Patrick. *Écrire en pays dominé*. [1997]- Paris : Gallimard, 2002.- p.18.

²⁶ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p.14.

²⁷ *Ibid.*, p.14.

même met en scène le narrateur comme auteur : « J'ai écrit ce livre pour toutes sortes de raisons »²⁸, ou encore « pour un beau jour *jeter l'encre* sur la page d'écriture »²⁹.

On pourrait cependant remplacer ce critère d' « identité » par celui d' « ipséité » telle que Ricœur la définit.

C'est avec la question de la *permanence dans le temps* que la confrontation entre nos deux versions de l'identité [identité idem et identité ipse] fait pour la première fois véritablement problème.³⁰

Cette identité problématique est en effet paradoxalement au cœur de ces autobiographies que sont les récits d'enfance, du fait de la distance temporelle séparant le moment de l'écriture de l'instant raconté. Il s'agit donc d'une forme d'identité qui loin d'être « évidente » et « immédiate » (qui serait l'*idem*) nécessite un travail de construction, d'articulation prenant en compte la dimension temporelle. C'est donc bien plus précisément d' « identité personnelle »³¹ que l'on parle. Le récit d'enfance permet à l'autobiographie, comme l'exprime Martine Mathieu à propos des autobiographies de la francophonie, de ne plus se présenter comme :

(...) tentation coupable d'une autoglorification mais, hors de toute considération morale, comme constat de l'impossible restitution d'une vérité de soi.³²

Parce que l'enfance est un temps lointain, parce que l'enfant que l'on était n'est plus (se sont déroulés entre temps de nombreuses initiations, formations, apprentissages qui ont changé notre regard et notre comportement), parce que la mémoire est souvent

²⁸ LAFERRIÈRE, Dany. *L'Odeur du café*. [1991] - Monaco : Éditions du Rocher/Motifs, 2009.- p.226.

²⁹ MAXIMIN, Daniel. *Tu, c'est l'enfance*. [2004] - Paris : Gallimard, 2008.- p.177.

³⁰ RICOEUR Paul. *Soi-même comme un autre*. [1990] Paris : Editions du Seuil, 1996. -p.140.

³¹ *Ibid.*, p.138.

³² MATHIEU, Martine. « Introduction ». *Littératures autobiographiques de la francophonie*. [dir. Martine Mathieu]. Paris : Celfa/ l'Harmattan, 1994, p.5.

incertaine, toujours incomplète, le pacte autobiographique est présenté sans garantie, avec un « statut plus ambigu »³³ :

(...) the trope of childhood permitting a greater degree of freedom than one might expect from other autobiographical forms.³⁴

Si le pacte se libère de sa définition stricte et de la « vérité » des faits, il ne disparaît pas pour autant de notre corpus. Il s'agit plutôt de « pactes référentiels » :

Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appelle un « pacte référentiel », implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend.³⁵

L'exigence de vérité d'une autobiographie, qui tendrait à ne rien « inventer » ou imaginer n'est pas le souci premier de nos auteurs. Ils mettent en place des pactes : avec le lectorat ou avec leur propre mémoire et ont visiblement la volonté de mettre au clair les attentes qui doivent être celles du lecteur pour leurs livres. Ils font ainsi un geste de sincérité qui prend la place de la promesse de vérité présente dans d'autres autobiographies : ils définissent des degrés de fictionnalité, des zones de permission.

Le lien entre autobiographie et souvenirs d'enfance est particulièrement problématique. L'éloignement temporel, les ellipses de la mémoire et le souvenir lui-même qui est pensé, repensé, reconstitué forcent une certaine fictionnalisation.

(...) the borderline between fact and poetry or fiction is virtually impossible to determine.³⁶

³³ « a more ambiguous status », Louise Hardwick, « The rise of the *récit d'enfance* in the Francophone Caribbean », dans *Postcolonial Poetics. Genre and Form* , p.172.

³⁴ Louise Hardwick, « The rise of the *récit d'enfance* in the Francophone Caribbean », dans *Postcolonial Poetics. Genre and Form* , p.172. « (...) la figure de l'enfance permettant un degré de liberté supérieur que ce que l'on pourrait attendre d'autres formes autobiographiques »

³⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* , p.36.

³⁶ Richard Coe, *When the grass was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood* , p.2. « La limite entre fait et poésie ou fiction est de fait impossible à déterminer. »

L'approche de nos auteurs n'est pas celle de la « vérification », ils ne se demandent pas même si celle-ci est possible. L'approche fictionnelle de souvenirs pourtant bien réels est assumée. Le geste d'invention, de reconstitution d'un temps, d'une vision d'enfance prédomine sur la recherche de la vérité des faits passés. On peut en cela remarquer une différence majeure de notre corpus comparé à une œuvre comme celle de Nabokov. Dans la préface de son livre *Speak, Memory*, traduit par *Autres rivages* en français (substituant un dialogue avec la mémoire par une distance temporelle exprimant l'éloignement de l'enfance), l'auteur parle de la genèse complexe du texte. Parmi les étapes qu'il décrit, celle de la « vérification » prend une place importante.

Lors de ces retrouvailles familiales, *Speak, Memory* passa en jugement. Dates et circonstances furent vérifiées dans le détail et il s'avéra que, dans bien des cas, je m'étais trompé, ou n'avais pas examiné suffisamment en profondeur un souvenir obscur mais pas pour autant insondable. Certains sujets furent éliminés par les personnes qui me conseillaient, comme relevant de légendes ou de rumeurs ou, s'ils étaient authentiques, il fut établi qu'ils étaient en rapport avec des événements ou des moments différents de ceux auxquels ma fragile mémoire les avait rattachés.³⁷

La mémoire, « fragile » est ici accusée (avec l'auteur, qui explique qu'il aurait pu retrouver les faits en « profondeur », en allant plus loin dans les souvenirs) de négligence : manque de précision, trahison par rapport à la vérité (reconstruite grâce à la multiplication des témoignages). Il faut éviter la « légende », les « rumeurs », et trouver ce qui est « authentique ».

Mnémosyne, force est de le reconnaître, s'est montrée particulièrement négligente.³⁸

Les questions posées par la mémoire, l'oubli, le temps écoulé semblent, sous différentes formes, se retrouver dans tous les récits d'enfance. L'auteur ne travaille

³⁷ NABOKOV, Vladimir. *Autres rivages. Autobiographie.* - Paris : Gallimard, 2009. – p.17.

³⁸ *Ibid.*, p.16.

cependant pas de la même manière selon s'il accepte le rêve et la fiction dans une œuvre de mémoire ou selon s'il cherche, tel un historien, à vérifier les « faits » par le recoupement de différents récits témoins. Cependant, lorsque la tante de Dany Laferrière ayant lu un de ses récits où il dresse son portrait s'exclame qu'il s'est trompé, elle nous montre l'approche « normalisée » (peut être par l'édition) du récit (de vie) qui s'oppose au terme générique de roman. Tante Renée, dans *L'Odeur du café*, lit des « romans » :

Mon grand-père détestait les romans. Il disait que ce n'était pas la vie, que ce n'était que des mensonges.³⁹

Pourtant, comme le fait remarquer Ursula Mathis Moser, Dany Laferrière prend des libertés avec les faits dans son « Autobiographie américaine » :

Cela nous ramène au point de départ, c'est-à-dire au refus du clivage entre réalité et imaginaire. La réalité, ce « pays réel », quel rôle joue-t-elle dans l'univers de l'écrivain ? La réponse ne surprend plus : si « tout est faux » dans l'œuvre, tout est vrai aussi, l'auteur nous livrant des clés importantes.⁴⁰

Dans *L'Odeur du café*, aucun pacte explicite n'est passé avec le lecteur, la mémoire n'est pas évoquée, si ce n'est dans le dernier chapitre. On comprend cependant par la construction même du texte, l'abondance des « Versions » d'un même événement à Petit-Goâve que les « faits » ne sont qu'une façon parmi d'autres de dire l'existence, de retrouver l'enfance.

Le même refus est sensible chez Patrick Chamoiseau. Très tôt, le « négriillon » apprend à construire des récits en faisant appel à sa mémoire et à son imagination. Cette dernière supplée à ce qui manque pour faire des bribes d'information une véritable histoire. La « pacotilleuse », il ne l'a jamais vue,

³⁹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.33.

⁴⁰ MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine.* - Québec : VLB éditeur, 2003, p.55.

(...) mais son imagination put lui allouer une existence égale à l'aura rémanent de son lointain passage.⁴¹

Le « négrillon » avait imaginé, à partir des bruits qu'il entendait l'image de deux personnages :

Sa présence [de la pacotilleuse] se signalait surtout par le douanier fidèle, un peu gros, un peu suant, un peu muet, très gentil, que le négrillon d'alors croit avoir vu escalader péniblement les marches de l'escalier. En réalité, réflexion faite, il ne le vit jamais. Il en sut ce qu'on lui en souffla près de dix ans plus tard.⁴²

À partir de « En réalité », le narrateur adulte parle, et rectifie le souvenir. Cependant, celui-ci (à l'imparfait), décrit le « douanier » et lui donne une existence. Le présent utilisé (« croit ») est associé au souvenir des pensées du « négrillon d'alors ». La mémoire se trompe donc doublement : il ne les a jamais vus, et l'enfant ne croyait peut être pas les avoir vus non plus.

La mise en scène de la mémoire comme une interlocutrice est une particularité de l'écriture de Patrick Chamoiseau. Elle lui permet de construire un métadiscours qui dépasse le récit des « souvenirs » et de mettre en évidence une réflexion sur les « formes », les limites et les possibilités de la mémoire. Ces passages constituent la mise en scène d'un pacte avec elle (durant l'écriture) et dans un second temps avec le lecteur.

PEUX-TU DIRE de l'enfance ce que l'on n'en sait plus ? Peux-tu, non la décrire, mais l'arpenter dans ses états magiques, retrouver son arcane d'argile et de nuages, d'ombres d'escalier et de vent fol, et témoigner de cette enveloppe construite à mesure qu'effeuillant le rêve et le mystère, tu inventorierais le monde ?

Mémoire ho, cette quête est pour toi.⁴³

⁴¹ CHAMOISEAU, Patrick. *Une enfance créole I. Antan d'enfance*. [1990, Coll. « haute enfance »] – Paris : Gallimard, 2010. - p.27.

⁴² *Loc.cit.*

⁴³ *Ibid.*, p.21.

Patrick Chamoiseau s'adresse à la « mémoire » grâce à la deuxième personne du singulier. La possibilité de dire, d' « arpenter », de « retrouver » est opposée à la simple description. Plus que de faits, il s'agit de retrouver des « états », qui plus est « magiques », de retrouver ce qui précède l' « inventaire » et la définition des choses du « monde », la construction d'une « enveloppe » isolante. Voici la « quête », voici le pacte. Dire l' « enfance », dire non pas le souvenir des événements mais restituer un sentiment et une sensation d'existence. Aussi, le narrateur prend « la décision »⁴⁴ de préférer une version à une autre, lorsque la mémoire fait défaut. Qu'importe si l'imaginaire prend toute sa place dans le récit :

Mémoire, je vois ton jeu : tu prends racine et te structures dans
l'imagination, et cette dernière ne fleurit qu'avec toi.⁴⁵

Mémoire et imagination ne peuvent être séparées. Daniel Maximin est le plus « modéré » dans cette voie : si l'imagination comble les oublis, les trous de l'histoire, elle n'est pas considérée comme constituante ou structurante de la mémoire ou d'une manière de relater l'existence. Du « patrimoine de signes et d'amnésie », ne subsistent dans l'écriture que les « souvenirs vifs », les « instants ravivés »⁴⁶. Le « passé du présent » ne se mêle à l'imaginaire que pour combler les manques. Le récit met d'ailleurs en scène le surgissement du souvenir : « Je le revois », « J'ai gardé souvenir », « Je me rappelle ce long moment », « Je me souviens aussi »⁴⁷. Le souvenir est une « empreinte » capable d'être « ravivée » et le récit ne doute pas, comme chez Patrick Chamoiseau, de la capacité de la mémoire à retrouver des instants.

Philippe Lejeune affirme que le « discours du doute » sur la mémoire la rend plus « crédible » :

Loin de ruiner la crédibilité du souvenir, ce discours du doute crée une
petite vibration fort agréable. C'est le *tremblé* de la mémoire, qui, d'une

⁴⁴ *Ibid.*, p.62. « Ô mémoire sélective. (...) Mémoire c'est là ma décision. »

⁴⁵ *Ibid.*, p.71.

⁴⁶ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.177.

⁴⁷ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.59, p.74, p.87, p.122.

certaine manière, l'authentifie : l'autobiographe apparaît exigeant ; quant au souvenir il est fragile, donc précieux.⁴⁸

Il ne s'agit cependant pas simplement d'un « *tremblé* » chez Patrick Chamoiseau ou Dany Laferrière mais d'un geste assumé, d'une certaine vision du réel, qui comprend en lui l'imaginaire, qui se structure par l'imaginaire.

I.1.2 Dédier un livre (ou plusieurs) à son enfance : parcours de création

Pourquoi nos auteurs reviennent-ils à l'enfance ? Nous donnent-ils des éléments de compréhension, d'explication au sein de leurs récits et par le biais des narrateurs ? Comment est désigné ce geste d'écriture dans notre corpus ? Nous essaierons de voir ici comme est mis en scène le pourquoi de l'écriture et quelle place prend le récit d'enfance dans l'ensemble de l'œuvre de nos auteurs.

I.1.2.1. *L'âge pour se souvenir*

Ce retour à l'enfance ne s'effectue pas, pour nos trois écrivains, aux mêmes moments de leur vie. Il semble que la réflexion sur le temps de l'enfance apparaisse cependant toujours après de nombreux écrits, publications et après l'acquisition d'une réputation d' « auteur »⁴⁹. Il serait bien difficile cependant de définir une règle qui ferait correspondre ce retour à l'enfance à un âge de la vie en particulier, à une « crise » similaire pour chacun et nous suivrons en cela la remarque d'Henry de Montherlant :

D'ordinaire, l'homme de quarante-cinq ans met sur le compte de son âge des inquiétudes et des mélancolies qui sont de tous les âges ; il croit, par exemple, que c'est parce qu'il vieillit qu'il a cette déception d'amour, oubliant comme il en eut de semblables, et de bien pires, à vingt ans ; c'est ainsi qu'on finit, à l'instar de Don Quichotte, par se faire un dragon d'une honnête bourrique.⁵⁰

⁴⁸ LEJEUNE, Philippe. *Les brouillons de soi*.- Paris : Seuil, 1998.- p.36-37.

⁴⁹ L'homme devenu auteur, qu'il s'agisse de l'*auctor*, qui « augmente le texte », de l'*auctoritas*, qui « manifeste une autorité, garantit son propos », ou encore de l'*author* qui suppose l' « authenticité » de l'écrivain. *L'auteur*. [Coordonné par Alain BRUNN]. Paris : Flammarion, 2001.- p.18.

⁵⁰ MONTHERLANT, Henry de. *Un voyageur solitaire est un diable*. [1945] – Gallimard, 1961.- p.18.

Lorsque Daniel Maximin (né en 1947) publie *Tu, c'est l'enfance* en 2004, il a 57 ans. Dany Laferrière (né en 1953) écrit *L'Odeur du café* en 1991, il a 38 ans. Il reprendra l'écriture de son enfance, cette fois-ci s'avançant vers l'adolescence avec le « récit »⁵¹ intitulé *Le Charme des après-midi sans fin*⁵² en 1997, il a 44 ans. Dans *L'Énigme du retour*⁵³, l'auteur de 56 ans fait aussi référence, avec nostalgie, à son enfance. Son autobiographie américaine vient peu à peu s'enrichir de son expérience infantine et adolescente en Haïti, précédant son départ pour l'Amérique. Patrick Chamoiseau, né en 1953, publie la première partie d'*Une enfance créole* en 1990, alors qu'il a 37 ans. L'écriture de sa petite enfance se fait donc relativement tôt par rapport à nos deux autres auteurs. *Une enfance créole II* est publié en 1994, il a 41 ans. *À bout d'enfance*⁵⁴, le dernier de la trilogie, paraît en 2005 : il a alors 52 ans. L'écriture de l'enfance jalonne sa vie d'écrivain. Patrick Chamoiseau fait ici figure d'exception, car il écrit son premier volume à la demande de la collection « Haute enfance » comme le précise Thomas C.Spear dans son article :

« Chamoiseau et Confiant ont écrit leurs récits autobiographiques, on s'en souvient, sur commande et sans doute sur mesure pour la collection « Haute Enfance ». »⁵⁵

⁵¹ Indication présente dans le livre, sur la page de titre. Dany Laferrière aimerait pouvoir écrire le mot « récit » sur toutes ses œuvres, l'indication « roman » étant préférée par les éditeurs mais ne convenant pas à son œuvre.

⁵² LAFERRIÈRE, Dany. *Le charme des après-midi sans fin*. [1997] –Monaco : Éditions du Rocher/Motifs, 2009– 296p. (Collection « Motifs », n°63).

⁵³ LAFERRIÈRE, Dany. *L'Énigme du retour*. – Paris : Bernard Grasset, 2009. [Il existe également une édition de poche. 2011.] – 304p. Voir à ce sujet mon mémoire de Master 1, « Figures du narrateur et représentations du monde dans deux romans de Dany Laferrière : *Pays sans chapeau* et *L'Énigme du retour*. »

⁵⁴ CHAMOISEAU, Patrick. *Une enfance créole III. À bout d'enfance*. [2005, Coll. « haute enfance »] – Paris : Gallimard, 2006. -298p.

⁵⁵ SPEAR, Thomas.C. « L'Enfance créole : la nouvelle autobiographie antillaise ». *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles. Exil, Errance, Enracinement*. [dir. CROSTA Suzanne]. Canada/Québec : GRELCA, 1998, p.165. Nous ne savons pas s'il s'agit aussi d'une commande en ce qui concerne Daniel Maximin.

Parler de soi, de son passé est peut être aussi une manière de répondre à une curiosité du lecteur pour l' « homme » derrière l'auteur. Le lecteur (et le critique) avide d'informations sur l'origine et le geste ayant donné naissance à l'écrit se voit ainsi répondre au travers d'une autre œuvre mettant en scène la complexité de l'individu créateur.

Au moment où Kafka attire plus l'attention que Joseph K., le processus de la mort posthume de Kafka est amorcé.⁵⁶

Se transformer en personnage (qu'il s'agisse de se mettre en scène dans des interviews ou de s'écrire seul) est paradoxalement un moyen d'échapper à cette mort, de rester insaisissable.

Si l'on est habituellement porté à croire que le retour à l'enfance se fait seulement arrivé à un certain âge, où, plus proche de la fin de vie que du début, l'on se « retourne », Dany Laferrière et Patrick Chamoiseau n'entrent pas dans cette catégorie. Cette enfance n'est pas « l'enfance source » qui « donne encore sa vie et alimente celui que la fatigue et les déceptions ont lassé de tout »⁵⁷ comme le dit Marie-José Chombart de Lauwe. Elle est certes, pour Dany Laferrière, un petit « paradis » perdu, qu'il retrouve avec plaisir dans l'écriture, mais qui arrive au milieu d'une œuvre dynamique, ou encore en parallèle avec un engagement dans le monde et la littérature fort pour Patrick Chamoiseau.

1.1.2.2. *Le récit d'enfance dans l'œuvre*

Le récit de l'enfance jusqu'à l'adolescence et la reconstruction par la littérature de ce monde perdu est un enjeu important des œuvres de nos auteurs. Ils sont marqués de plusieurs jalons, et même Daniel Maximin, qui n'a pas poursuivi son récit de vie en tant que tel dans plusieurs œuvres autobiographiques, parle de l'enfance dans au moins un de ses essais, *Les fruits du cyclone*⁵⁸, publié avant *Tu, c'est l'enfance*. On observe la réécriture d'un passage : depuis « Dans la maison des grands-parents à Pointe-à-Pitre,

⁵⁶ KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. – Paris : Ed. Gallimard, 1986. - p.178.

⁵⁷ CHOMBARD DE LAUWE, Marie-José. *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*.- Paris : Payot, 1971.- p.224. Son propos ne concerne pas nos œuvres, mais est plus général.

⁵⁸ MAXIMIN, Daniel. *Les fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*.- Paris : Seuil, 2006. – 221p.

où nous passons les grandes vacances, je me souviens que dans l'intimité de son établi mon grand-père m'enseignait cette sagesse du métier de charpentier » jusqu'à « dès la fin du déluge, le vacarme et l'espérance de la réparation »⁵⁹ qui devient « Dans l'intimité de son [celui du grand-père] établi, il t'enseignait les sagesse du métier de charpentier (...) pour redonner un toit à la case, autour de son poteau-mitan. »⁶⁰ Il serait intéressant, dans une étude particulière, de continuer à repérer et étudier ces réécritures de souvenirs qui traversent l'œuvre.

Patrick Chamoiseau raconte dans *Antan d'enfance* ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui sa « petite enfance » : l'âge de l'observation, où le bien et le mal sont encore indissociés (expérimentations sur les insectes...). Le livre se termine sur une adresse : « Mes frères Ô, je voudrais vous dire »⁶¹, qui est aussi l'incipit de *Chemin-d'école*⁶², la parole reprenant ainsi. Ce deuxième volume retrace les premiers pas à l'école, raconte les diverses problèmes linguistiques rencontrés par les enfants créoles à l'école française et le début de ce qui deviendra l'écriture, le maniement des signes et l'apparition de la conscience de soi. À *bout d'enfance*, au contraire, dessine une enfance en train de disparaître peu à peu, la nostalgie devient de plus en plus présente. On remarque que ce sont les filles qui deviennent sources d'éloges et non plus la mémoire. Certains passages isolés par des blancs typographiques et mis en valeur par des italiques relatent la distance de l'autre temps et semblent être une parole de l'auteur, évoquant à plusieurs reprises la mère. Par ces trois récits qui n'en forment en réalité qu'un seul, Chamoiseau construit une « saga » de l'enfance : le déroulement global est chronologique, l'utilisation du créole courant et important. A ces trois livres fait écho un quatrième, qui cible dans l'histoire de l'individu les évolutions de son rapport à l'écriture et à la création : *Écrire en pays dominé*. Ainsi, le quatrième de couverture du livre indique :

(...) l'histoire d'une vie, la trajectoire d'une conscience, l'intime saga
d'une écriture qui doit trouver sa voix entre langues dominantes et

⁵⁹ *Ibid.*, p.50-51.

⁶⁰ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.133-134.

⁶¹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.186.

⁶² « Mes frères O, je voudrais vous dire : », CHAMOISEAU, Patrick. *Une enfance créole II. Chemin-d'école*. [1994, Coll. « haute enfance »] – Paris : Gallimard, 1997.- p.17.

langues dominées, entre les paysages soumis d'une terre natale et les horizons ouverts du monde, entre toutes les ombres et toutes les lumières.⁶³

Chamoiseau parle alors de son enfance et de son rapport à la lecture et à l'écriture dans la première partie : « ANAGOGIE PAR LES LIVRES ENDORMIS- OÙ l'enfant qui lisait va devoir tout relire »⁶⁴. Lorsque commence l'adolescence, apparaît « LE CAHIER NEGRE ». Il retrace ainsi son parcours d'écrivain, en partant de l'apprentissage même des langues et de l'écriture.

Le charme des après-midi sans fin de Dany Laferrière pourrait se présenter lui aussi comme une « suite » de *L'Odeur du café*. Le narrateur, à la fin de la dernière partie intitulée « L'adieu »⁶⁵ affirme avoir voulu retrouver sa grand-mère Da en continuant à écrire :

J'ai écrit ce livre pour une seule raison : revoir Da. Quand *L'odeur du café* est paru en automne 1991, Da était encore vivante, et elle l'a lu.⁶⁶

Ce récit n'est pourtant pas similaire à *L'Odeur du café*. Il relate aussi, dans cette dernière partie, le difficile départ de Petit-Goâve qui représente la sortie de l'enfance. Le narrateur lui-même situe le récit par rapport au précédent :

(...) c'était l'année dernière, autant dire il y a un siècle.⁶⁷

Selon Ursula Mathis Moser, Vieux os devient alors « messager » et « partenaire de confiance du monde des adultes »⁶⁸ : on a affaire au « moi adolescent » qui « se perd dans la périphérie »⁶⁹.

⁶³ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, 4^{ème} de couverture.

⁶⁴ *Ibid.*, p.17-75.

⁶⁵ Dany Laferrière, *Le charme des après-midi sans fin*, p.293.

⁶⁶ *Ibid.*, p.295.

⁶⁷ *Ibid.*, p.28.

⁶⁸ Ursula Mathis Moser, *Dany Laferrière. La dérive américaine*, p.138.

⁶⁹ *Loc.cit.*

Si Dany Laferrière ne semble écrire que pour construire son « Autobiographie américaine », l'arrivée à une forme telle que le récit d'enfance paraît plus surprenante de la part de Daniel Maximin. En effet, lors d'un colloque de 1996 qui avait pour partie comme sujet ses trois romans *L'Isolé soleil*, *Soufrières*, *L'Île et une nuit*, la fiction semblait l'outil idéal pour l'écriture de récits de vies au pluriel. L'intérêt de l'auteur se portait sur des parcours multiples plus que sur le sien propre :

Ces fictions nous déportent du côté de la construction identitaire collective plutôt que du côté d'une construction identitaire individuelle.⁷⁰

Ainsi, Christiane Chaulet-Auchour analysait le recours à la fiction comme un moyen d'éviter le récit de vie « unique » :

Pour échapper à l'exemplarité trompeuse d'un récit de vie unique, le texte multiplie les récits de vie en les tressant les uns aux autres.⁷¹

Le terme de « pacte polyphonique » utilisé pour définir cette écriture ne semble pas réellement pouvoir s'appliquer à *Tu, c'est l'enfance*, clairement pris en charge par un narrateur dominant. La « polybiographie »⁷² tend ici vers la biographie, et les genres personnels moyens de la fiction retrouvent leur fonction initiale d'expression de soi avant tout. Pourquoi, en effet, choisir la forme d'une œuvre consacrée au récit de l'enfance plutôt que d'inviter celle-ci dans des textes de fiction, à travers d'autres personnages ou encore par le biais d'interviews et d'essais, là où l'auteur construit sa pensée et son être-au-monde. Choisir une forme dédiée à l'enfance en fait un moment particulier, méritoire, et la valorise comme moment essentiel et primordial dans la construction de l'individu, aux antipodes des termes péjoratifs qui lui sont habituellement associés et tendent à réduire cette expérience : puéril, enfantin... Peut-être est-ce aussi par l'expérience individuelle que l'on touche au plus profondément le rapport aux autres et au collectif.

⁷⁰ CHAULET-AUCHOUR, Christiane. « Sous le signe du colibri ». *Postcolonialisme & Autobiographie : Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*. [Ed. Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe]. Amsterdam/Atlanta, GA : Rodopi, 1998, p.204.

⁷¹ *Ibid.*, p.209.

⁷² *Loc.cit.*

I.1.2.3. *Retours sur le pourquoi de l'écriture*

Je dois ouvrir ici une parenthèse : après quarante ans, ou presque, je me rappelle tout cela à travers ce que j'ai écrit ; mes écrits jouent pour moi le rôle de mémoire artificielle, et le reste, ce que je n'ai pas écrit, se résume à quelques détails.⁷³

Nos récits sont encadrés par des explications du narrateur sur le pourquoi de l'écriture, comme si le retour à l'enfance et son récit n'étaient pas un acte allant de soi, méritant une explication. Cette mise en scène de l'auteur en train d'écrire son histoire ou d'y penser, est une manière de renforcer le dialogue avec le lecteur, de faire du pacte un appel à la sympathie. La préface de Patrick Chamoiseau et le dernier paragraphe de Dany Laferrière se détachent du reste en ce qu'ils se présentent comme des « retours » postérieurs sur l'écriture : une préface écrite après l'incendie de la maison d'enfance et « Le livre (trente ans plus tard) »⁷⁴.

Ce chapitre vient clore la septième partie et le récit dans son entier. Le « livre » apparaît alors comme l'aboutissement de ce retour en enfance, la concrétisation d'un besoin intérieur. Plus que jamais, on entend à travers la voix du narrateur celle de l'auteur. Intégré au récit, ce texte aurait pu tenir lieu de préface ou de postface. Le choix de ne marquer aucune séparation entre le récit d'un temps de souvenirs et cette explication qui concerne le temps de l'écriture nous empêche de séparer le présent de l'écriture et le passé.

J'ai écrit ce livre pour toutes sortes de raisons.⁷⁵

En écho à l'hommage fait aux femmes de son entourage dans sa dédicace, Dany Laferrière commence par donner une première raison :

Pour faire l'éloge de ce café (café des Palmes) que Da aime tant et pour parler de Da que j'aime tant.⁷⁶

⁷³ LEVI, Primo. *Le Devoir de mémoire. Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja*. - Paris : Mille et une nuits, 2010. – p.22.

⁷⁴ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.226-227.

⁷⁵ *Ibid.*, p.226.

Il évoque ensuite une seconde raison suivie d'une énumération avec une anaphore en « Ni » :

Pour ne jamais oublier cette libellule couverte de fourmis.
Ni l'odeur de la terre (...) ⁷⁷

La démarche est entièrement personnelle : l'écrivain semble avant tout écrire pour lui-même, même s'il permet ainsi à son lecteur de connaître ces souvenirs, « cette libellule » qu'il désigne, présente quelque part auparavant dans son récit. La troisième raison invoquée nous semble significative de l'ensemble du récit : certes, tous les éléments cités dans l'énumération précédente sont récurrents dans les différents chapitres du livre, mais la « scène » qui est celle du début est l'image dominante à laquelle le lecteur retourne constamment pour s'imaginer la vie de ce jeune haïtien avec sa grand- mère.

Mais j'ai écrit ce livre surtout pour cette seule scène qui m'a poursuivi si longtemps : un petit garçon assis aux pieds de sa grand-mère sur la galerie ensoleillée d'une petite ville de province. ⁷⁸

On retrouve la mention du lieu grâce à l'utilisation d'une périphrase (« Petit-Goâve » et la mention d'une adresse précise au début du récit se voient remplacés par « une petite ville de province ») ; la « galerie » ; le « petit garçon », et « la vieille dame », « ma grand-mère » ⁷⁹. Ce récit se présente alors comme un cycle : contrairement à celui de Daniel Maximin et Patrick Chamoiseau qui proposent une avancée temporelle dans le temps de l'individu, on revient ici à la première image d'un enfant « éternalisé », d'une enfance réduite à un instant vécu de nombreuses fois.

Daniel Maximin encadre son récit de deux exergues qui, tout comme chez Patrick Chamoiseau ou Dany Laferrière, remettent en perspective deux temps : celui de

⁷⁶ *Loc.cit.*

⁷⁷ *Loc.cit.*

⁷⁸ *Ibid.*, p.226-227.

⁷⁹ *Ibid.*, p.15, y compris les citations précédentes.

l'enfance, aujourd'hui présente dans les souvenirs, celui de l'adulte qui est aussi celui de la reconstruction par l'écriture du souvenir.⁸⁰

L'« âge » de l'enfance est caractérisé par la prégnance du futur, de l'« à venir » en opposition aux « sous venir ». Dissocier les préfixes du verbe « venir » ayant permis la formation de substantifs rappelle que la question de l'avenir et du souvenir est avant tout celle de ce qui « vient », de ce qui arrive. La projection dans le futur, caractéristique de l'enfance, s'oppose à la tentative d'explication ou de retour à ce qui est venu avant, à ce qui se cache sous l'être que l'on est aujourd'hui. Le vers de Saint-John Perse que Daniel Maximin cite dans cet extrait pose la question du regard, du changement de soi qui nous fait voir les choses de manière différente : la réalité, elle, n'a pas changé, et pourtant le monde oui. L'enfance est donc ce qui a disparu, ce qu'« il n'y a plus ».

Cette disparition de l'enfance n'est pourtant pas entière, car elle a fait « survenir » un « avenir » tout intérieur, elle est actrice du changement qui se déroule à l'intérieur de l'être et qui l'empêche par la suite de retrouver le regard de l'enfance. Cet exorde met donc en évidence une continuité entre l'enfance et le devenir, l'enfance et l'écrivain d'aujourd'hui, continuité qui reste marquée d'une interrogation, puisque le lien identifié ne suffit pas à expliquer, à comprendre les mouvements intérieurs de l'être.

La mémoire des événements appartient aux témoins qui les ont vécus, la morale à l'histoire, et l'enfance aux enfants. Les descendants fidèles héritent d'un patrimoine de signes et d'amnésie que le temps enterre pour les enraciner et ne laisser fleurir que les souvenirs vifs. Tout ce qu'il n'y aura plus, bonheurs et maux initiateurs d'enfances ancrées, hésite à la fenêtre, entoure la maison, remonte le courant des instants ravivés, envole l'étoile jusqu'à l'oiseau, pour un beau jour jeter l'encre sur la page d'écriture. Comme Tu disais : Quand Je sera grand...⁸¹

⁸⁰ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.11.

⁸¹ *Ibid.*, p.177.

Occupant la dernière page de son récit, ce texte revient sur le moment de l'écriture, le moment de « *jeter l'encre* », mouvement identique à celui effectué par Dany Laferrière dans *L'Odeur du café*. Ici, l'adulte ou le « *grand* » ne peut cependant plus prétendre à « l'enfance ». Se mêlent ici la question de la mémoire individuelle et celle de l'Histoire à l'échelle des générations : ces « descendants fidèles » sont à la fois les adultes qui ont été enfants, mais aussi les descendants de personnes ayant vécu des événements particuliers (on pense à l'esclavage). La métaphore de la plante née du « patrimoine de signes et d'amnésie » (on ne transmet pas seulement des souvenirs mais aussi les oublis de la mémoire) désigne les racines, les origines. Ne subsiste de visible « que les souvenirs vifs » qui acquièrent même une valeur esthétique (celle de la fleur). Ainsi, chaque être est enraciné grâce à la transmission de ses ancêtres, mais aussi grâce à son propre vécu, dont la mémoire est partielle.

Ces « souvenirs vifs » nous évoquent des plaies « à vif » : ce sont ces souvenirs d'un temps perdu qu'il faut écrire. La « page d'écriture » vient donner un nouvel ancrage, différent de la racine, au souvenir et à l'être. Ainsi, les souvenirs, « tout ce qu'il n'y aura plus », semblent s'arrêter sur la « page d'écriture », se fixer, du moins provisoirement, après avoir parcouru un long chemin. La succession des verbes d'actions conjugués au présent construit une montée lyrique : il « hésite », puis « entoure », « remonte » et enfin s' « envole » pour finir par « *jeter l'encre* ». Daniel Maximin décrit ainsi l'arrivée à l'écriture de souvenirs n'ayant plus de référent réel.

Patrick Chamoiseau, dans une préface à *Antan d'enfance*, signée et datée « Favorite, le 17 janvier 1996 », raconte le souvenir de l'incendie qui a détruit la maison de son enfance. L'évènement est postérieur à l'écriture des deux premiers récits d'*Une enfance créole*.

*Antan d'enfance et Chemin-d'école : ces textes s'achèvent donc par un raide incendie.*⁸²

Ces « textes » ne s'achèvent pourtant pas par cet incendie puisque quelques années plus tard, il écrit *À bout d'enfance*. Enfances multipliées par l'écriture, se déroulant de livre en livre : si l'on peut toujours désigner un seul livre comme « récit

⁸² Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.12.

d'enfance », selon la définition donnée plus haut, il nous faut constater la perméabilité des œuvres. L'enfance semble « déborder » les textes, dans une dynamique qui pousse l'auteur à y revenir, à la continuer voir à la réécrire.

I.2. Se raconter « enfant » : énonciations

Parler de l'enfance nous oblige à réfléchir à ce qu'est l'enfance : un âge chiffré ? Une attitude face au monde ? Se raconter « enfant » signifie devoir choisir la manière dont on va parler de ce « moi » passé, penser à ce qu'il y a de différent en soi aujourd'hui. Il est donc intéressant de savoir d'où nos auteurs font parler leurs narrateurs, le rapport qu'ils construisent entre ceux-ci « adultes » et « enfants ».

I.2.1 Définitions de l'enfant et de l'enfance : les âges de la vie

Comment nos auteurs définissent l'enfance à travers leurs récits ? Cet « âge » n'a en effet pas toujours désigné la même période de la vie d'un homme. Philippe Ariès, dans son essai *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* montre comment le statut et les représentations de l'enfant ont progressivement changés, du Moyen Age jusqu'à la société de l'Ancien Régime, notamment avec la scolarisation des enfants. Le « petit adulte » qui travaillait en « apprentissage » devient alors un « enfant » et est isolé dans des classes d'âge au sein de cette structure qu'est l'école.

On admet désormais que l'enfant n'est pas mûr pour la vie, qu'il faut se soumettre à un régime spécial, à une quarantaine, *avant* de le laisser rejoindre les adultes.⁸³

Quel est donc ce « sentiment de l'enfance »⁸⁴ que nous laissent entrevoir ces récits ? Quel est son *terminus ad quo* et *ad quem* ? On remarque tout d'abord que nos auteurs distinguent enfance et adolescence. Nous avons vu que l'enfance fait pour Dany Laferrière et Patrick Chamoiseau l'objet de plusieurs livres, dont les derniers sont les récits d'un passage à l'adolescence, de la sortie de l'enfance. Au Moyen-âge, « enfance et puérité, jeunesse et adolescence, vieillesse et sénilité »⁸⁵ correspondaient à autant d'âges différents de la vie. La différence entre enfance et adolescence demeure ici, bien

⁸³ Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, p.313.

⁸⁴ *Ibid.*, p.29-177.

⁸⁵ *Ibid.*, p.34.

que chez Patrick Chamoiseau d'autres « âges » soient définis dans l'évolution de l'enfant. L'entrée dans l'adolescence est une entrée dans la conscience de l'instabilité pour tous nos auteurs. L'enfant a dix ans dans *L'Odeur du café*, et la complétude ressentie alors disparaît dans *Le Charme des après-midi sans fin* où il doit quitter Petit-Goâve et sa grand-mère. Ursula Mathis Moser dira :

Si Petit-Goâve était à l'échelle de l'enfant, la petite ville paraît de plus en plus submergée par des menaces extérieures ; autant dire que l'adolescence rattrape l'enfance et projette le moi dans un univers dépourvu de sécurité.⁸⁶

Le passage à l'adolescence ne correspond pas à un âge numérique en particulier, mais bien à un état d'esprit, à un changement dans la conscience de soi et des autres dans le monde. Daniel Maximin, dont le récit débute alors qu'il a « cinq ans »⁸⁷, situe le commencement de son adolescence au jour du premier tremblement de terre :

J'ai initié ce jour-là le passage vers mon adolescence, prêt à protéger ma mère et mes petits frères, sans jouer l'ange ou le surhomme, chevalier sans peur d'une troupe de moussaillons.⁸⁸

Le changement mis en évidence est celui d'une certaine image de soi (« sans jouer l'ange »), et d'un certain rapport aux autres (chercher à défendre sa famille). Ce qui semble particulier à l'enfance, ce sont en effet les différents rôles qu'incarne tour à tour l'enfant : observateur, tueur, affabulateur, lecteur, curieux... l'entrée dans ces catégories (ou socialisation) se fait de manière brute, la capacité à se voir avec des nuances n'arrive qu'après. C'est du moins ainsi que le présente Patrick Chamoiseau : le « négrillon » traverse progressivement des « âges » définis par ses centres d'intérêts et ses pulsions : « l'âge du feu »⁸⁹, « l'âge de l'outil »⁹⁰, par exemple – reprenant ainsi les termes qui servent à désigner les différentes étapes de l'évolution de l'homme en tant qu'espèce.

⁸⁶ Ursula Mathis Moser, *Dany Laferrière. La dérive américaine*, p.139.

⁸⁷ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.15.

⁸⁸ *Ibid.*, p.91.

⁸⁹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.31.

⁹⁰ *Ibid.*, p.34.

Le narrateur d'*Antan d'enfance* pose explicitement la question, et dévoile ses réflexions sur cet « âge » et ses limites :

Où s'achève l'enfance ? Quelle est cette dilution ? Et pourquoi erres-tu dans cette poussière dont tu ne maîtrises pas l'envol ? Mémoire, qui pour toi se souvient ? Qui a fixé tes lois et procédures ? Qui tient l'inventaire de tes cavernes voleuses ?⁹¹

Cette question prend place à la fin du premier livre de la trilogie *Une enfance créole*, montrant par ce biais l'amplitude du doute. L'enfant –*infans*– n'est toujours pas à l'école ! La « dilution » serait cette capacité de la mémoire à lier les événements entre eux, à offrir des souvenirs « en lien » mais qui s'écartent pourtant du chemin attendu. La fin de l'enfance peut cependant, au vu des trois livres intitulés *Une enfance créole*, être déclenchée par la découverte de la mélancolie, du sentiment d'isolement. L'enfant entre alors « en lui ».⁹² Cette mélancolie, qui est aussi un mouvement vers son intériorité et donc un éloignement du « monde » perçu, correspond au moment de la multiplication des pensées du « négrillon » pour « L'Irréelle »⁹³, fille dont il est amoureux. La première mélancolie est associée à une femme insaisissable. Cette « mélancolie » poursuit d'ailleurs l'auteur dans *Écrire en pays dominé*, où il retranscrit des écrits qu'il a rassemblés sous le nom d'« Inventaire d'une mélancolie »⁹⁴.

Ce serait donc dans un rapport au monde, à l'espace et au temps que se définit l'enfance, l'adolescence puis l'âge adulte. L'initiation à l'autre sexe ne semble pas faire figure de *terminus ad quem* : si l'enfant est longtemps tenu à l'écart des questions sexuelles, ne comprend pas toujours les « filles », l'importance des questions corporelles et sensibles empêchent de délimiter clairement l'enfance grâce à ce qui serait une « initiation » à la sexualité. Ce point semble faire partie de l'enfance, notamment pour Dany Laferrière, et ne pas être une barrière à la pensée enfantine. Si le contraste entre le savoir du narrateur adulte et du lecteur et celui de l'enfant se fait alors sentir et est clairement discriminant, il ne représente pas une « limite » nette, une forme

⁹¹ *Ibid.*, p.178.

⁹² Voir « Mélancolie première », Patrick Chamoiseau, *À bout d'enfance*, p.228-278.

⁹³ *Ibid.*, p.252.

⁹⁴ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p.23.

de « révélation » subite mais bien une progression inhérente au développement de l'enfant. Ainsi, Daniel Maximin raconte avoir découvert certains mystères de la sexualité à travers les livres et en écoutant les adultes prononcer des mots intrigants comme « vaginale » ou « clitoridienne »⁹⁵, qui leur servaient à désigner les deux types d'éruptions volcaniques. Vieux Os quant à lui fait l'expérience, sans pouvoir la nommer, d'une attirance physique forte. La simple couleur « jaune »⁹⁶, qui est celle de la robe de « Vava », suffit à son cœur pour s'emballer. « L'amour fou »⁹⁷ est au centre du récit d'enfance, non à la fin. « Vieux os » est initié par un ami à la sexualité : ils pénètrent par effraction dans l'école publique et trempent leurs sexes dans des encriers :

« Si ça vient, laisse-toi aller. » Je me mets à pisser. Auguste me regarde, incrédule, avant de sauter sur moi. (...) Auguste m'apprend que c'est comme ça qu'on fait avec les filles. Le sexe des filles : un trou noir avec du liquide à l'intérieur. Un liquide bleu.⁹⁸

L'enfant n'a cependant pas la maturité physique pour être réellement initié, et se trompe sur ce à quoi se réfère le « comme ça » qui ne désigne bien évidemment pas le « liquide bleu ». Tout en ayant une expérience de son corps, et par le biais des autres, de ce que peut être la sexualité, il ne remplit pas les conditions (de par son développement physique) d'un véritable accès à la sexualité. Nos auteurs ne suppriment pourtant pas cette expérience de la vie de l'enfant, qui tente d'imiter les adultes, de découvrir ce secret sans pouvoir encore l'expérimenter lui-même.

I.2.2 Désignations de l'enfant et narrateurs : quand l'ipséité travaille l'expression

Désigner l'enfant que l'on a été pose la question de la permanence (ou non) de l'être dans le temps : suis-je le même aujourd'hui ? L'utilisation par chacun de nos auteurs d'un pronom personnel différent pour désigner l'enfant, de la première à la troisième personne, nous permet ici de réfléchir à la mise en forme, à la représentation

⁹⁵ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.28-29.

⁹⁶ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.33.

⁹⁷ *Ibid.*, p.94-98.

⁹⁸ *Ibid.*, p.88.

de « soi-même comme un autre » dont parle Paul Ricœur. Chacun de ces choix révèle une position particulière du narrateur (« je ») par rapport à l'enfant qu'il dit, de l'auteur par rapport à son être passé. Il nous semble essentiel de partir de la thèse suivante pour réfléchir au problème de l'identité dans le temps :

« Notre thèse sera que l'identité au sens d'*ipse* n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité. »⁹⁹

S'il y a identité, elle ne concerne pas la « personnalité » ou les caractères de l'individu, mais le fait même qu'il s'agisse de la même personne ayant évolué dans le temps. L'ipséité, qui pense le « soi » comme à la fois « soi-même » et « autre » travaille nos textes de trois manières tout à fait différentes, soulevant cependant la même question.

Le problème du changement d'une personne dans le temps peut se poser dans la création elle-même à l'échelle d'une vie d'« auteur » : celui-ci se reconnaît-il encore aujourd'hui comme l'auteur d'un écrit datant d'il y a des années et avec lequel il peut être en désaccord aujourd'hui ? Quelle part de responsabilité porte-t-il quant à ces œuvres et à l'être qu'il était ?

Elles sont signées de vous et elles ne sont pas de vous.¹⁰⁰

Henri de Montherlant, dans sa préface à *Un voyageur solitaire est toujours un diable* expose à son lectorat son dilemme et va jusqu'à proposer l'utilisation de « signes typographiques » afin de signaler les endroits d'accord et de désaccord avec ses anciens écrits.¹⁰¹

S'il faut une « identité assumée » pour qu'un texte soit considéré comme autobiographique¹⁰², et secondairement une ressemblance : on pourrait même dire qu'il faut une « ipséité assumée », puisque celle-ci sous-entend l'identité sans « noyau dur ». Si, pour Philippe Lejeune, toute identification aboutit à « monnayer la première

⁹⁹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, p.13.

¹⁰⁰ Henry De Montherlant, *Un voyageur solitaire est un diable*, p.8.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.11.

¹⁰² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p.25.

personne en un nom propre »¹⁰³, on constate ici que nos narrateurs ne prennent pas de nom propre, contrairement aux enfants, dont les surnoms sont utilisés. Le surnom, plus subjectif que le nom que l'on pourrait dire d'état civil qui a un caractère permanent, reste mobile.

Tous nos narrateurs sont en condition de postériorité par rapport aux temps et lieux dont ils veulent faire le récit : quel est l'impact de l'utilisation d'une première, deuxième ou troisième personne dans la désignation de l'enfant que l'on était ?

I.2.2.1. *Dany Laferrière*

Dany Laferrière choisit de donner à son récit d'enfance la forme d'une autobiographie « classique » à la première personne¹⁰⁴. L'enfant et le narrateur adulte sont tous les deux désignés par le même pronom, mettant en évidence une continuité, et même une identité presque complète : nous avons affaire à un seul personnage.

L'enfant, c'est moi.¹⁰⁵

Voici que le narrateur définit sa position par rapport à cet « enfant », protagoniste du récit. La troisième personne devient première par cette identification (au présent). Nous y reviendrons, mais c'est bel et bien cette expression du souvenir grâce au présent – et qui utilise donc la première personne- qui caractérise le récit de Dany Laferrière. S'il est clair que dans le premier et le dernier chapitre le « je » désigne l'adulte¹⁰⁶, le reste de l'œuvre désigne ainsi l'enfant, et parfois l'auteur laisse un doute possible dans des paragraphes comme « La mer » et « Vent »¹⁰⁷ ou encore « Le goût de la terre »¹⁰⁸ où aucune référence temporelle ne complète l'utilisation du « Je ». C'est donc la cohérence de l'individu et la tentative de retrouver un temps passé au présent qui dominant chez Dany Laferrière.

¹⁰³ *Ibid.*, p.22.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.15.

¹⁰⁵ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.15.

¹⁰⁶ *Ibid.*, « J'ai passé mon enfance », p.15 et « J'ai écrit ce livre », p.226.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.17.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.56.

I.2.2.2. *Daniel Maximin*

(...) dans une autobiographie à la seconde personne, si cela existait, le destinataire (soi-même autrefois) serait là pour recevoir un discours dont on donnerait le spectacle au lecteur.¹⁰⁹

Nous sommes bien, avec Daniel Maximin, devant ce type d'autobiographie, où l'enfant est pensé comme un destinataire. Chez lui aussi, le système énonciatif est explicité dans l'exergue : « Toi, c'était moi »¹¹⁰ :

Tu, c'est l'enfance. Je, c'est depuis...
Toi, c'était moi, à l'âge où l'on a plus d'à venir
que de sous venir.
Sinon l'enfance, qu'y aurait-il alors qu'il n'y a plus...
Quel avenir en moi as-tu fait survenir ?¹¹¹

L'auteur, dès la première phrase, explicite le rôle tenu par les pronoms personnels : le « Tu » se rapporte à « l'enfance », le « je » à ce qui suit (« c'est depuis ») mais qui n'est pas nommé comme étant un âge « adulte ». On remarque que le « tu » n'est pas défini comme l'enfant que je ne suis plus, mais bien comme l'enfance en tant que tel, comme un temps en soi. L'utilisation des points de suspension, qui montrent la continuation du « depuis » jusqu'à aujourd'hui et peut être dans le futur fait écho au point clôturant l'enfance qui, lui, montre sa finitude. Indifféremment, l'auteur utilise le présent pour définir ce « Tu » et ce « Je », comme si cette enfance était encore présente. Au contraire, le « Toi » s'oppose au « moi » par l'utilisation de l'imparfait, tout en étant fortement identifié par cette même formule « c'est ». Le « je » représente alors un narrateur intradiégétique, puisqu'il était le « tu », mais la distance temporelle nuance cette vision « intra » par l'impossibilité de reconstituer ses sentiments, sensations d'enfant : par la conscience de l'ipséité. Le dernier paragraphe, isolé, et qui clôt *Tu, c'est l'enfance* est

¹⁰⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p.18.

¹¹⁰ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, exergue.

¹¹¹ *Ibid.*, p.11.

Comme *Tu* disais : *Quand Je sera grand...*¹¹²

Cette phrase finale est un clin d'œil et un hommage à l'enfance. Ce qui est habituellement remarqué comme une faute de conjugaison type est sublimé, produisant un sens nouveau et porté dès l'ouverture du récit : le « *Je* » qui signifie l'identité est vécu à la troisième personne « *sera* », comme si l'enfant avait senti ce qu'il y aurait d'étranger à lui-même dans son être futur. L'italique souligne le subterfuge utilisé pour désigner par deux pronoms différents la même personne, et la majuscule au « *Tu* » associé à l'imparfait ainsi qu'au « *Je* » associé au futur dans le discours de l'enfant (donc au présent de l'adulte), rappelle la valeur temporelle de cette différenciation.

L'enfance, je ne l'ai pas très bien vue, mais toi, tu ne l'as jamais su.¹¹³

Le lien qui se tisse entre le « tu » d'avant et le « je » d'après est inégal du point de vue des connaissances : l'adulte sait des choses que l'enfant ne savait pas. Quelques anticipations montrent bien la position de supériorité du narrateur qui maîtrise le temps passé qu'il raconte et les événements : l'utilisation du conditionnel présent par exemple, « ce qui serait ton premier mort »¹¹⁴.

Ainsi, le narrateur est bien dissocié de l'enfant et se permet d'exister au sein du récit par de brèves remarques qui prennent la forme de l'introduction d'un souvenir : « Je me souviens de l'instant précis où tu as posé ton baiser sur son front glacé »¹¹⁵ ou encore « Je revois très bien »¹¹⁶. Ces marques de la présence du narrateur dans le récit peuvent aussi prendre la forme d'un commentaire : entre parenthèses, « (je crois qu'il aimait, comme ton père (...)) »¹¹⁷ ou encore rapportant une réflexion menée entretemps sur son passé : « J'ai souvent pensé que ta case(...) »¹¹⁸. Cette adresse à une deuxième personne donne des allures de dialogue intérieur à ce récit d'enfance qui ne contient d'ailleurs que très peu de dialogues en discours rapportés (contrairement à Chamoiseau

¹¹² *Ibid.*, p.177.

¹¹³ *Ibid.*, p.15.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.121.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.122.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.133.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.134.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.42.

et Laferrière qui en font un usage important). Le narrateur est l'instance, la voix qui unifie le récit.

Faire le choix d'une « autobiographie à la deuxième personne »¹¹⁹ n'est pas aisé et peu courant. Certains d'ailleurs, concluent à un échec de cette forme. Dans son étude sur le récit d'enfance de Patrick Chamoiseau, Daniel Delteil affirme que :

(...) ce type de récit, s'il est écrit continuellement à la deuxième personne, est lassant, comme le prouve l'autobiographie d'Alain Bosquet *L'Enfant que tu étais* (1982). Par l'association de « tu » avec « nous », le péril se trouve évité.¹²⁰

Chez Daniel Maximin, c'est la présence assumée du narrateur, qui s'exprime par le biais du « je », qui donne tout son intérêt à l'autobiographie comme retour sur soi-même. Le leitmotiv « Toi, tu »¹²¹ (mais aussi « Pour toi ») permet de marquer une rupture, de recentrer le regard du narrateur sur celui de l'enfant. L'individu prime alors, non pas en tant qu'appartenant à un « nous » plus large, mais exprimant une vision du monde particulière à ce temps passé.

1.2.2.3. Patrick Chamoiseau

Patrick Chamoiseau quant à lui se désigne enfant à l'aide de la troisième personne du singulier, « il ». Cette « autobiographie à la troisième personne »¹²² propose *a priori* un détachement presque complet entre le personnage enfant et le narrateur. Annonçant l'« histoire » d'un « tueur »¹²³, le narrateur brouille les pistes du récit d'enfance. L'adulte, « l'homme »¹²⁴ qu'est devenu cet enfant est dissocié de la figure du narrateur :

¹¹⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p.15.

¹²⁰ DELTEIL, Danielle. « Le récit d'enfance antillais à l'ère du soupçon ». *Littératures autobiographiques de la francophonie*, [dir. Martine Mathieu]. Paris : Celfa/ l'Harmattan, 1994, p.81.

¹²¹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.23, 24 et autres.

¹²² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p.15.

¹²³ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.25.

¹²⁴ « Il est arrivé à l'homme de refaire ce chemin de naissance », *Ibid.*, p.23.

Ce tueur a une histoire – la voilà- il est douteux qu'il en soit fier.¹²⁵

Le doute porté ici sur le sentiment du « tueur » extériorise le « je » autobiographique : l'anaphorique « Ce » ne renvoie qu'au personnage présenté auparavant sans mettre en évidence le lien existant entre personnage et narrateur. Nous avons cependant accès à l'intériorité de l'enfant :

Le négriillon aimait à enfouir son visage dans la toile propre.¹²⁶

Il y a donc un « je », celui de la voix narrative, qui présente, commente, raconte, s'interroge. Une troisième personne qui désigne le « négriillon » ou l' « homme », et enfin un « tu », comme nous y reviendrons, qui s'adresse à la mémoire et grâce à laquelle nous comprenons que tous les autres ne font qu'un.¹²⁷

Par son récit, Chamoiseau récupère son enfance et, telle que sa mémoire la lui restitue, il l'accepte, mieux même, il la reconnaît comme sienne.¹²⁸

Au lieu donc de présenter l'identité comme évidence pour ensuite la nuancer grâce à l'utilisation des temps, Chamoiseau commence par marquer l'altérité (« il ») pour mieux se reconnaître enfant, se reconnaître non plus par l'évidence de l'*idem* mais dans la problématique de l'*ipse*.

I.2.3 Des noms qui font sens

Dans toutes nos œuvres, le nom utilisé pour désigner l'enfant n'est pas le prénom de l'auteur : des surnoms sont utilisés. Le narrateur adulte, lui, n'est pas nommé si ce n'est des pronoms ou termes génériques. Ces trois enfants se définissent donc par des surnoms choisis ou attribués par l'entourage.

¹²⁵ *Ibid.*, p.25.

¹²⁶ *Ibid.*, p.100.

¹²⁷ On pourra à ce sujet se rapporter à l'analyse de Danielle Delteil, « Le récit d'enfance antillais à l'ère du soupçon », dans *Littératures autobiographiques de la francophonie*, p.72-73.

¹²⁸ *Ibid.*, p.75.

Dans la culture haïtienne, le nom (le vrai) est un instrument de pouvoir sur la personne. Ainsi, Da met en garde son petit-fils sur le danger de faire connaître son vrai nom.

On choisit un nom, sans jamais le révéler à personne.¹²⁹

Il y a un « nom officiel » et un « nom secret »¹³⁰, un nom pour la vie publique et un nom qui ne peut être utilisé qu'en privé. Lorsque « Vieux os » est malade, sa grand-mère l'appelle par son « nom secret »¹³¹ : le lecteur ne sait pas quel est ce nom. En effet, le narrateur ne nous donne que ce surnom de « Vieux os » pour désigner l'enfant. Ainsi, malgré l'écriture de soi, il reste toujours vrai que : « Personne ne connaît mon nom, à part Da. »¹³² Point de culture commun entre la Guadeloupe et Haïti : le « négriillon » ne doit pas, lui non plus, révéler son nom :

Il ne fallait confier aux mauvaises oreilles, branchées aux alizés, que la bêtise sans âme des tout petits surnoms.¹³³

L'« âme » : voilà l'enjeu de ces noms. Le nom circule par les vents (« alizés »), comme par des ondes radios (« branchées ») ouvertes à tous : l'âge de l'homme est accessible par lui, et le méchant se réduit à ses « oreilles ». La parole est donc d'importance lorsqu'elle touche à l'identification personnelle et profonde de l'être.

Ainsi, Patrick Chamoiseau se désigne enfant sous le nom de « négriillon »¹³⁴, rappelant ainsi le « négriillon somnolent »¹³⁵ d'Aimé Césaire dans son *Cahier d'un retour au pays natal*. Ce nom est attribué à l'enfant par le maître, blanc, méprisant son élève noir : en réemployant ce terme pour lui-même, Patrick Chamoiseau en fait un

¹²⁹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.28.

¹³⁰ *Loc.cit.*

¹³¹ *Ibid.*, p.104.

¹³² *Ibid.*, p.27. Il faut ici noter que l'auteur écrit sous un pseudonyme, se nommant dans la vie civile Windsor Klébert Laferrière.

¹³³ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.107.

¹³⁴ *Ibid.*, p.24, p.28, p.30 par exemple.

¹³⁵ CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. [1939]– Paris : Éditions Présence Africaine, 1983.- p.11. Voir Annexe 6.

sobriquet plus affectif qu'insultant. Il se dégage ainsi, tout en la rappelant, de cette situation d'affrontement.

Dany Laferrière par le surnom de « Vieux Os » désigne, à la suite de « Da », une particularité de son narrateur.

Da m'appelle Vieux os. J'aime vraiment me coucher le plus tard possible.¹³⁶

Quelques pages auparavant, le lecteur a rencontré l'expression « faire de Vieux os » qui est à l'origine du surnom. Il y a donc deux liens à tisser pour le comprendre : le caractère de l'enfant, et cette expression. Dany Laferrière nous donne l'un, puis l'autre.

L'enfant de Daniel Maximin s'identifie avec plaisir à cet oiseau qu'est « le colibri ». Il nous raconte son sentiment de proximité avec les enfants de certains récits lus ou contés, notamment ceux qui partageaient son attirance pour le feu, les forges et les forgerons¹³⁷. Cette identification au colibri est pourtant la plus forte : elle correspond à une admiration pour l'oiseau, si rapide, si léger et associé à la liberté.

Ce bel oiseau était si rare, si solitaire et fugace qu'il se réduisait presque à la musique de son nom : *Ko-li-bri*, hérité des Amérindiens.¹³⁸

L'enfant choisit pour lui-même le colibri, et l'entourage suit, utilisant non plus le terme français mais le terme créole :

(...) ce petit volcan des airs auquel tu semblais tellement identifié qu'à la maison on te surnommait de son nom créole : *Foufou*.¹³⁹

Le terme créole peut prendre une autre signification pour un francophone. Lorsqu'on dit familièrement que quelqu'un est « fou fou », on veut dire qu'il va dans tous les sens, s'agite sans cesse.¹⁴⁰

¹³⁶ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.27.

¹³⁷ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.32-33.

¹³⁸ *Ibid.*, p.145.

¹³⁹ *Ibid.*, p.27.

Le pouvoir du surnom est de pousser l'enfant à se caractériser. L' « impression » qu'il laisse à l'enfant lui permet de construire une réflexion sur lui-même :

Quand Da m'appelle ainsi, j'ai véritablement l'impression d'avoir cent ans.¹⁴¹

Le fait de se nommer soi-même est donc un pouvoir que l'enfant (*infans*) s'approprie à la suite de son entourage. Ces premiers surnoms révélés par Dany Laferrière et Daniel Maximin permettent de mettre en scène une première prise de conscience de soi, tentative de définition ou d'identification opérée par l'enfant. Patrick Chamoiseau quant à lui choisit de donner à l'enfant un surnom qui prend tout son sens grâce à un intertexte : il s'agit d'une identification *a posteriori*, opérée par l'adulte, à la différence des deux autres surnoms.

I.3. Narrataires : l'adresse à l'autre dans une écriture de soi

La division, grâce aux jeux sur les pronoms et les instances narratives, de l'identité du « sujet » dans le temps permet la construction d'une forme de dialogue entre soi et l'autre soi-même. Nathalie Sarraute¹⁴², au commencement de son autobiographie, nous livre un dialogue intérieur sur les raisons (bonnes ou mauvaises) qui la poussent à écrire ses « souvenirs ». Ce dialogue est fait de deux instances bien présentes, contrairement à la forme choisie par Daniel Maximin d'une adresse à l'enfance passée. Alors, écrire, mais pour qui et pour quelle force en soi ?

I.3.1 Parler avec et pour ?

S'adresser à soi-même, voilà ce que semble faire Daniel Maximin en faisant de l'enfant un destinataire – le premier- de l'œuvre. Saint-John Perse aussi s'adressait à son enfance :

¹⁴⁰ Ce surnom de « colibri » n'a pas quitté l'auteur qu'est Daniel Maximin aujourd'hui. En témoignent les nombreuses références à cet oiseau dans ses textes (*Les fruits du cyclone*), mais aussi dans des textes critiques (« Sous le signe du colibri »).

¹⁴¹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.27.

¹⁴² SARRAUTE, Nathalie. *Enfance*. [1983] - Paris : Gallimard, 2011.- 276p.

Enfance, mon amour (...) ¹⁴³

Cette expression, qui revient comme un leitmotiv dans sa poésie met en évidence le lien entre l' « adresse » à un destinataire et l'éloge que l'on en fait et qui transforme cette adresse en une véritable dédicace. Le « tu » serait donc une façon de sublimer l'enfance, de faire du récit un éloge : désigner pour mieux valoriser aux yeux des lecteurs.

Le « marqueur de paroles » use quant à lui d'autres stratégies. La position proposée au lecteur est celle d'un auditoire :

En ville, le monde recommençait sous une mer de boue élevée haut
comme ça. ¹⁴⁴

La comparaison « comme ça » ne renvoie à rien dans le discours, sinon à un geste du conteur, auquel nous n'avons pas accès mais que nous imaginons. Ainsi, on « imagine » aussi le corps du narrateur. Dans un court paragraphe, isolé par des blancs typographiques du reste du texte, Chamoiseau écrit :

Rappelle-toi : le Chevalier onze heures, fleurit à onze heures, il est bon
pour le foie et les blesses, et il semble une herbe grasse. ¹⁴⁵

L'utilisation de l'impératif deuxième personne et du pronom « toi », laisse plusieurs possibilités d'adresse : au lecteur, à l'enfant, au narrateur, ou encore à la mémoire. La communication est « ouverte », au sens où l'adresse peut se démultiplier, et donner au message le caractère d'une parole lancée au tout-venant.

Partageurs, ô
Vous savez cette enfance !
(il n'en reste rien
mais nous en gardons tout) ¹⁴⁶

¹⁴³ SAINT-JOHN PERSE, *Éloges* [1948] dans *Œuvres complètes*. – Paris : Gallimard, 1972. – p.48.

¹⁴⁴ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.120.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.111.

¹⁴⁶ *Ibid.*, en exergue.

Patrick Chamoiseau appelle ici le lecteur à reconnaître l'universalité de l'expérience de l'enfance. Il mobilise la mémoire du lecteur et l'appelle à comparer son expérience à celle de l'auteur. Le déictique « cette » désignant l'enfance permet de laisser la liberté à chacun de faire porter la référence sur son enfance personnelle et sur le concept même de l'enfance. Elle est présentée ici comme fondatrice, omniprésente, et disparue à la fois. Il n'y a plus d'enfance, mais l'homme la « garde » entièrement en lui. Il y a un sentiment de perte, accompagné d'une richesse portée par la mémoire.

Le narrateur semble pourtant parfois cibler une collectivité partageant une histoire, gardienne des savoirs médicaux ci-dessus, ou bien « frères », ne désignant pas simplement la fratrie mais bien l'ensemble des lecteurs partageant son expérience :

Mais – ô partageurs de cette enfance – nous ne connûmes jamais cette horreur (...) ¹⁴⁷

Il semble que les « partageurs » désignent alors, plus précisément que les « frères », des personnes qui l'entouraient étant enfant : ses frères et sœurs et peut-être amis.

Ô mes frères, je voudrais vous dire : la maison a fermé une à une ses fenêtres, se détachant ainsi, sans cirque ni saut, du monde, se refermant à mesure sur sa garde d'une époque, - notaire fragile de nos antans d'enfance. » ¹⁴⁸

Si Danielle Delteil interprète l'interpellation des « frères » comme une adresse à la « communauté des lecteurs » ¹⁴⁹, cette fraternité n'est en réalité pas définie. Elle pourrait aussi bien s'adresser à tous par le biais d'une universalité supposée de l'expérience du passé et de l'enfance comme ne concerner que ceux ayant vécu leurs enfances au même moment. La « maison » semble en tout cas ne pas signifier une maison en particulier mais bien symboliser cette « époque » à jamais inaccessible, et encore plus précisément, le livre qui la raconte. Cependant, qui est « partageur »

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.10.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.186.

¹⁴⁹ Danielle Delteil, « Le récit d'enfance antillais à l'ère du soupçon », dans *Littératures autobiographiques de la francophonie*, p.73.

d' « Une enfance créole »? À qui s'adresse ce récit? L'auteur n'a-t-il pas anticipé une certaine communauté de lecteurs, privilégiés (notamment par la compréhension du créole ou la reconnaissance d'une culture) ?

L'adresse proposée par Dany Laferrière, est de manière plus évidente destinée à tout lecteur. L'utilisation du « vous » au début du récit permet d'intégrer le lecteur lui-même au monde de l'enfance :

Il est fort possible que vous voyiez, assis sur la galerie, une vieille dame¹⁵⁰

Ainsi que :

(...) vous m'avez trouvé tranquillement assis aux pieds de ma grand-mère.¹⁵¹

En utilisant le passé composé, Dany Laferrière nous trompe : nous sommes en train de le « trouver », lorsque nous lisons ce passage, puis la suite du récit. Si bien qu'à la relecture, cette rencontre est bien réelle : par le biais du livre lu. Aucune « maison » commune n'est évoquée, mais l'invitation à le rencontrer, chez lui, sans créer de communauté particulière entre lui et ses lecteurs si ce n'est celle d'une rencontre.

I.3.2 Dédicaces : l'éloge des femmes

Les récits d'enfance de nos auteurs répondent à la nécessité de rendre à la mère ou plus largement aux femmes de la famille tout ce qu'elles leur ont apporté. L'œuvre est une compensation aux efforts qu'elles ont pu fournir dans l'éducation et l'accompagnement de l'enfant.

L'éloge se construit discrètement autour d'une présence attentive chez Daniel Maximin : attentive aux lectures, mais aussi au bien-être de l'enfant. La mère est la première « levée », « veillant » sur son sommeil : « seule » parmi « tous », elle est ici valorisée.

¹⁵⁰ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.15.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.16.

À ton réveil, tous se reposaient encore des fatigues du voyage et de la nuit de fête. Seule ta mère était déjà levée, veillant sur ton sommeil tout en préparant le décollage de rhum et de chique-taille.¹⁵²

Mais l'éloge de Dany Laferrière et de Patrick Chamoiseau est bien plus développé. La préface de Patrick Chamoiseau qui relate la destruction de la maison de son enfance est aussi un éloge à la « manman » qui la gardait auparavant.

Les flammes que je vis étaient trop à l'aise. Trop triomphantes. Cela s'est fait trop vite. Aujourd'hui, n'existe plus qu'un trou noirci dans l'alignement de la rue Arago, qu'une défaite de tôles grillées, de ciment violenté par les flammes.¹⁵³

Le pompier impuissant qui tente de sauver la maison est seul : « Seul. Tout seul avec son corps ». Il n'est qu'un « corps » se débattant, contrairement à l'« âme » de Man Ninotte, à ces « manmans-flammes » qui stimulent l'imaginaire du spectateur. L'auteur amène, à la suite de la description de l'incendie, l'expression des mouvements intérieurs qu'il a provoqués. Tout d'abord, il écrit avec ironie que le reste des pompiers, qui avaient décidé de s'absenter pour assister à une réception « avaient sans doute publié un décret interdisant les feux et autres désagréments. »¹⁵⁴ La force et l'imprévisibilité de l'évènement et la méconnaissance des risques par les pompiers eux-mêmes font de Man Ninotte comme nous allons le voir, la seule véritable gardienne de la vie du lieu. Le second temps de la préface semble être celui du souvenir : l'enfance est à nouveau convoquée, avec la figure de « Man Ninotte » qui apparaît plus forte et plus sage que jamais. La maison prend ici les traits d'un véritable personnage, agent volontaire d'un évènement initiatique :

Elle a voulu m'offrir la douloureuse confirmation de notre plus grande crainte.¹⁵⁵

¹⁵² Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.22.

¹⁵³ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.12.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.10.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.12.

Une force semble être à l'œuvre pour tenter de continuer l'initiation de l'auteur : elle réalise une peur et justifie le comportement de Man Ninotte, toujours très attentive à « la plus petite flamme »¹⁵⁶ durant son enfance. Man Ninotte est à cette occasion magnifiée dans son attitude de vigilance constante. Perçue auparavant comme une attitude étrange et irraisonnée, une « prudence dénaturée par les effets de l'âge »¹⁵⁷ (l'enfant puis l'adulte jusqu'au jour de l'incendie, croyant les murs « invincibles »¹⁵⁸), elle est enfin reconnue.

L'auteur reconstitue donc *a posteriori* le combat entre la mère et le feu, en faisant d'elle une figure de la sagesse.

Or, quand elle regagna son quartier natal, au Lamentin, une sorte d'immunité vitale avait dû s'effondrer au mitan de la vieille maison.¹⁵⁹

La mère est représentée comme un « poteau-mitan » dans les sociétés des Caraïbes. Elle est cette force qui permet à chacun de rester debout, elle est le soutien indispensable de la vie quotidienne. Aimé Césaire, déjà, décrivait sa mère comme la travailleuse porteuse de vie pour toute la famille :

(...) et ma mère dont les jambes pour notre faim inlassable pédalent, pédalent de jour, de nuit, je suis même réveillé la nuit par ces jambes inlassables qui pédalent la nuit et la morsure âpre dans la chair molle de la nuit d'une Singer que ma mère pédale, pédale pour notre faim et de jour et de nuit.¹⁶⁰

Patrick Chamoiseau transforme les flammes en une armée ennemie, prête à attaquer la maison et que seuls les regards et l'« âme » de Man Ninotte avaient le pouvoir de tenir à distance. Cette implacable réalité se lit dans les différentes forces décrites : les flammes et la maison ont une volonté (« Des manmans-flammes

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.10.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.11.

¹⁵⁸ *Loc.cit.*

¹⁵⁹ *Loc.cit.*

¹⁶⁰ CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. [1939]– Paris : Éditions Présence Africaine, 1983.- p18.

impatientes la [la maison] mangeaient »¹⁶¹). Le terme « manmans », fait référence à la puissance (y compris destructrice) des mères, grandissant le comparant par le comparé, la grandeur des flammes et leur propre puissance.

Les manmans cultivaient la fierté. Il était impensable que leurs enfants puissent ne pas bien manger. La hantise du plat vide est de culture créole, elle rôde dans l'histoire et parvient jusqu'aux cases de la ville.¹⁶²

« Man Ninotte » est appelée la « négresse guerrière » : le narrateur la décrit dans ses activités, notamment le repassage¹⁶³ ou encore « penchée à la fenêtre » pour voir partir ses enfants, chantant lors de la corvée de lessive. Impressionnant l'enfant, la mère continue d'opérer sa fascination sur le narrateur adulte :

(...) l'homme d'aujourd'hui ne comprend toujours pas comment elle parvenait à y [le toit des cuisines] grimper¹⁶⁴

Da quant à elle est représentée comme une femme pleine de sagesse, détentrice d'un savoir sur l'homme et le monde : son calme, sa bienveillance, et sa connaissance du territoire¹⁶⁵ font d'elle un personnage non pas imposant et fascinant, mais bienveillant et rassurant.

Vieux Os est entouré de femmes, si bien que le seul homme à être présent, son grand-père, se révolte parfois contre les jeux auxquels se prêtent les femmes sur lui. Le paragraphe « Un grand nœud jaune » raconte les amusements vestimentaires des tantes sur leur neveu :

Mon grand-père est entré dans une terrible colère quand il a vu un grand nœud jaune sur ma tête. C'était le jour de tante Renée.¹⁶⁶

¹⁶¹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.9.

¹⁶² *Ibid.*, p.177.

¹⁶³ *Ibid.*, p.102.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.100.

¹⁶⁵ Voir « Pluie de Jacmel », Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.55.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.39.

Le jour de tante Renée car chacune a sa couleur fétiche, et chaque jour l'une d'elle domine. « Les filles de Da »¹⁶⁷ ont, elles aussi, leur place sur la galerie dans les souvenirs de notre narrateur.

Vers la fin de l'après-midi, les cinq sœurs ont l'habitude de s'asseoir sur la galerie, chacune dans son coin préféré.¹⁶⁸

Dany Laferrière s'inscrit dans une véritable lignée féminine à laquelle il rend hommage par le biais d'une dédicace.

À Da, ma grand-mère, à Marie, ma mère, à Ketty, ma sœur, à mes tantes, Renée, Gilberte, Raymonde, Ninine, à Maggie, ma femme, et à Melissa, Sarah et Alexandra, mes filles, cette lignée interminable de femmes qui, de nuit en nuit, m'ont conçu et engendré.¹⁶⁹

Autour de lui, toujours des femmes. Il semble que sinon son grand-père, la famille ne compte aucun homme ! Si *L'Odeur du café* est avant tout un hommage à sa grand-mère « Da », on voit ici pourtant des noms qui n'apparaissent pas dans le récit lui-même : cela serait chronologiquement impossible. Elles sont cependant ici et ont toutes « conçu et engendré » l'auteur. Il ne s'agit pas d'une mise au monde, d'une création biologique, mais bien de la construction de l'individu qu'il est aujourd'hui. Toutes, à ce titre, l'ont « engendré ». *Le charme des après-midi sans fin* est lui aussi dédicacé à une femme, « Melissa », une des filles de Dany Laferrière :

À Mélissa:/ un monde qu'elle ignore/ totalement/ et qui est pourtant/
celui de son père. / C'est ça aussi, le voyage./D.L.¹⁷⁰

Cette lignée de femmes qui lui ont toutes transmis quelque chose et à qui il rend hommage, ne constitue pas un fardeau de « voix ». Assia Djébar s'inscrit elle aussi dans la lignée de femmes qui ont souffert, mais porte la responsabilité de transmettre de véritables cris.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.34.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.35.

¹⁶⁹ *Ibid.*, en exergue.

¹⁷⁰ Dany Laferrière, *Le charme des après-midi sans fin*, en exergue.

Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre.¹⁷¹

Cette solidarité avec une parole féminine qui se retrouve dans toute l'œuvre d'Assia Djebar pousse celle-ci à mêler autobiographie et histoire, laissant une place aux « voix » des femmes algériennes, leur rendant leur place (notamment par l'éloge dans *Loin de Médine*). Il s'agit chez nos auteurs de tout autre chose : d'un éloge, oui, mais d'une transmission qui n'est pas un fardeau, de « voix » amenant au contraire la sérénité, la joie, et l'amour.

Un des seuls souvenirs où le grand-père de Vieux Os apparaît, excepté dans son rapport avec ses filles et le récit du moment de sa mort, se construit autour du café : commerçant, il emmène son petit-fils aux endroits où il se procure le café. « J'y allais toujours avec mon grand-père. ». L'histoire familiale, liée au « café de la région des Palmes »¹⁷² est directement mise en lien avec la générosité de Da :

Ce café [offert] va durer une semaine parce que Da en offre à tout le monde.¹⁷³

Se raconter consiste aussi à dire l'autre, celui qui a permis à l'individu de se construire: les femmes à ce titre tiennent une place importante. Après avoir vu comment l'enfance se dessinait, et comment se déployait l'énonciation dans nos récits, nous pouvons étudier plus précisément la manière dont nos auteurs dressent un portrait d'eux-mêmes enfants.

I.3.3 Se peindre soi-même

Le portrait se définit par la « représentation d'une personne réelle », spécialement « de son visage, par le dessin, la peinture, la gravure. »¹⁷⁴ Nos auteurs valorisent-ils des traits de caractère (physiques ou psychiques) qui permettent d'individualiser et reconnaître l'enfant ? S'agissant d'eux-mêmes enfants, il serait logique que les narrateurs se rappellent avant tout d'une intériorité et tentent de la

¹⁷¹ DJEBAR, Assia. *L'amour, la fantasia*. [1985] - Paris : Albin Michel, 2008.- p.304.

¹⁷² Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.20-21.

¹⁷³ *Ibid.*, p.21.

¹⁷⁴ *Le Petit Robert*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1990.

restituer : cependant, l'éloignement temporel et la mémoire rendent possible un regard extérieur, et des prises de vue quasi photographiques. En effet :

Il est un caractère particulier des souvenirs d'enfance qui a souvent fait douter de l'authenticité de ces souvenirs : très souvent le sujet se revoit lui-même comme en un tableau dans le cadre dont il se souvient ; il est assez rare de trouver un souvenir d'enfance dont l'image corresponde réellement à ce que pouvait être alors la perception du sujet. Les souvenirs d'enfance ont ce trait commun avec certains rêves qu'ils nous permettent de nous voir nous-mêmes.¹⁷⁵

Quel équilibre trouver entre restitution d'un vécu intérieur et souvenir proposant d'emblée ce regard extérieur, « comme en un tableau » ? Les corps sont décrits, ainsi que les caractères les plus particuliers de chaque enfant : ces portraits se construisent certes à partir du regard de la mémoire adulte, mais aussi grâce à la reconstitution d'une « réflexion » propre à l'enfant, mise en scène notamment par le biais des surnoms.

I.3.4 Approche par les corps

Le corps apparaît dans nos œuvres à plusieurs occasions : souvenirs d'une sensation particulièrement intense, pertes de contrôle, ou encore autoportraits offrant une image globale de l'enfant. Toujours cependant, la sensation se lie à un sentiment, à un caractère psychique, ou encore à une pensée tournée vers la société et l'autre.

« Le négriillon » est décrit par le narrateur adulte comme un être « lymphatique et sensible »¹⁷⁶ : ce terme lymphatique fait référence à l'ancienne médecine humorale et caractérise la « lenteur » et l'« apathie »¹⁷⁷. Ce manque de dynamisme, cet « immobilisme », est compensé par une grande activité intérieure, « en lui-même » :

Le négriillon n'eut rien de très spécial. Petit, malingre, l'œil sans grande lumière, consommant l'art du caprice, il déchaînait des catastrophes en lui-même à la moindre remarque. Il avait le goût d'être hors du monde,

¹⁷⁵ SUBES J., VIRE D. « Souvenirs d'enfance et genèse de la mémoire ». *Enfance*. 1951, Tome 4, n°1, p.73.

¹⁷⁶ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.109.

¹⁷⁷ *Le Petit Robert*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1990.

de rester immobile sur le toit des cuisines à compter les nuages ou à suivre en transparence les sécrétions de ses pupilles. (...) ¹⁷⁸

Ce « rien de très spécial » nous laisse entendre que tout enfant se laisse emporter par son imagination et se trouve souvent en pleine rêverie. Le portrait n'est donc pas fait par un adulte émerveillé par ce qu'il était, louant ses qualités particulières ou ses dons : le « négrillon » est commun, et semble-t-il, peu agréable aux personnes qui l'entourent (« l'art du caprice » n'étant pas vraiment une qualité.) Si l'on ajoute à ce portrait sa cruauté à l'égard des insectes, le portrait que Chamoiseau dresse de cet enfant est bien loin de l'éloge.

Daniel Maximin décrit avec tendresse cet enfant myope ¹⁷⁹, dont le regard sur le monde était perturbé sans qu'il le sache par ce handicap physique. Les éléments signalés par le narrateur au sujet du corps de l'enfant sont directement en relation avec sa perception du monde. La place du « portrait » est réduite à quelques citations de parties du corps, sans réelle description de celles-ci. On visualise l'enfant en mouvement, dans l'ascension de la Soufrière ¹⁸⁰ ou encore lorsqu'il évite de peu la noyade :

(...) en essuyant tes yeux sous ton chapeau-bakoua détrempe par la bruine qui mouillait ton visage et tes biscuits. ¹⁸¹

Le corps n'apparaît que pour décrire des sensations éprouvées par l'enfant dans certaines situations : « La peur paralysa d'un seul coup tes membres » ¹⁸². Daniel Maximin ne tente donc pas de fournir un portrait global « extérieur » de l'enfant : il reste dans la mémoire du ressenti.

Dany Laferrière, qui pourtant a fait le choix d'une narration à la première personne nous offre tout de même un portrait physique de l'enfant qu'il était. C'est en effet l'enfant lui-même qui se décrit, s'amusant de ce corps qu'il doit apprendre à apprivoiser et à mettre à profit.

¹⁷⁸ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.24.

¹⁷⁹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.15.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.19.

¹⁸¹ *Loc.cit.*, p.19.

¹⁸² Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.137.

J'ai un corps élastique. Je peux l'allonger, le raccourcir, le gonfler ou l'aplatir comme je veux. Mais généralement, j'ai un long corps sans os (comme une anguille). Quand on veut m'attraper, je glisse entre les doigts.¹⁸³

Ce corps métamorphique, capable de se transformer à volonté est avant tout vécu de manière pratique plus qu'esthétique. Il n'est pas mis en lien avec un caractère contemplatif comme chez Patrick Chamoiseau où le corps fait écho à une humeur rêveuse, mais bien à une activité incessante. Le corps est vécu par le narrateur de *L'Odeur du café* comme un enjeu dans son rapport à l'autre, qu'il s'agisse de s'échapper ou d'impressionner. « Maigre comme un clou »¹⁸⁴, il est conscient de l'« impression » qu'il peut donner aux autres, de l'« air » qu'il a :

Je joue là-dessus. J'ai deux sortes de pantalons pour aller à l'école. Quand je sais mes leçons, je mets un pantalon qui me donne l'air un peu costaud. Quand je n'ai pas fait mes devoirs, j'enfile un autre pantalon qui donne l'impression que je vais mourir dans l'heure qui suit. Alors le professeur n'ose pas me toucher. Mais ce corps ne m'aide pas avec les filles.¹⁸⁵

Ce corps est donc pour Vieux os un premier outil de rencontres avec les autres. Ces rencontres avant tout corporelles sont souvent relatées selon le schème de l'affrontement : il faut avoir l'air plus fort ou plus faible, selon les situations.

Le corps, Vieux os en fait surtout l'expérience vive lorsque « Vava » n'est pas loin. L'image de l'enfant couché sur la galerie, celle dont l'adulte nous fait part, et l'autoportrait dessiné par l'enfant laissent place à une véritable avalanche de ressentis physiques. La présence de la belle Vava dans sa « robe jaune » provoque un emballement incontrôlable du corps :

¹⁸³ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.22.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.83.

¹⁸⁵ *Loc.cit.*

Brusquement, mon cœur se met à battre à une vitesse folle. On dirait qu'il va sortir de ma bouche et tomber par terre. Je le vois, là, à mes pieds, tout sale et sur le point d'être dévoré par une colonie de fourmis ailées. À ce moment-là, il me faut arrêter tout mouvement, car elle n'est pas loin. Vava est dans les parages. Je la sens qui s'approche. Mon ventre se met à bouillir. Ma tête devient vide. Je suis en sueur. Mes mains sont moites. Je me sens mal. Je vais mourir.¹⁸⁶

Le narrateur utilise une hyperbole pour signifier l'intensité des sensations : si l'on désigne habituellement cette expérience par le terme « amour » ou « coup de foudre », le mot n'est pas énoncé tout de suite. Pourtant, l'enfant en a tous les « symptômes », y compris la perte d'appétit lorsqu'il se met à avoir peur que Vava ne revienne pas¹⁸⁷. Il y a tout d'abord « VIII Le corps »¹⁸⁸, puis « IX Le sexe »¹⁸⁹ et enfin « X L'amour fou »¹⁹⁰. Le narrateur apprend à reconnaître et nommer ses sensations corporelles. Ainsi, la jalousie est simplement nommée « douleur »¹⁹¹ lorsque Vieux os s'aperçoit que Vava monte sur le vélo d'un autre garçon.

Mes genoux tremblent. Je n'entends rien. Je ne comprends rien. Je ne vois que la robe jaune de Vava qui touche presque le sol.¹⁹²

L'enfant distingue clairement les battements de cœur dus à un effort physique, comme lorsqu'il va chercher de l'eau avec son grand-père (« Mon cœur cognait fort »¹⁹³) d'un emballement dû à une émotion. Les trois récits présentent le corps de l'enfant vu de loin, intégré dans un paysage plus large grâce à un regard extérieur, mais aussi la description de ressentis intérieurs intenses.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.81.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.82.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.81-85.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.86-93.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.94-98.

¹⁹¹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.176.

¹⁹² *Loc.cit.*

¹⁹³ *Ibid.*, p.41.

Les narrateurs prennent les lecteurs à témoin d'une tentative de retour ou des doutes de l'écrivain concernant la mémoire. L'écriture de « soi » retrace alors un chemin parcouru en sens inverse entre le présent et le passé, entre l'autre et le même, le permanent et l'éphémère, déployant les possibilités du récit afin d'exprimer l'impossible distinction du rêve et du réel, le désir de saisir à nouveau le « moi » passé, tout en reconnaissant l'autre en lui.

II La mémoire d'un temps et d'un espace d'existence : du sentiment de reconnaissance à l'instable

Le récit d'enfance est propice à la mise en scène de la construction des représentations et des structurations de l'espace et du temps. L'écriture de sa propre enfance est une relecture, une *mimesis* de souvenirs par définition incomplets, de « traces »¹⁹⁴. Elle impose de se tenir sur une limite, entre l'oubli et le souvenir, de se tenir loin du sentier balisé pour simplement exposer ces « traces », sans forcément créer le chemin explicatif qui montre pourquoi l'enfant est devenu cet homme-ci, car là encore le multiple et l'opacité dominant. Le « retour », qui est aussi réflexion sur la nature de l'être humain, ne répond pas toujours à toutes les espérances : comment retrouver l'existence de l'enfant par l'écriture ?

II.1. Une existence dans le temps : images et récits de l'enfance.

Raconter son enfance, est-ce la raconter dans un mouvement chronologique, en tentant de retracer une évolution personnelle, de dessiner un parcours où bien est-ce se souvenir de moments qui à eux seuls peuvent représenter ce qu'il reste de l'enfance, les images qu'on en garde ?

D'après Marie-José Chombart de Lauwe, l'enfance, lieu des possibles, se situe hors du temps et en est en même temps victime :

(...) c'est au moins un monde victime du temps, où tous les possibles se ferment progressivement. L'enfant n'a pas choisi, ne s'est pas encore limité, donc arrêté et par là il échappe au temps et à l'emprise de la société qui cloisonne les adultes dans les rôles.¹⁹⁵

Comment l'adulte peut-il représenter cette époque, ce « monde » où le temps n'avait pas la même signification ni le même poids ? Retrouve-t-on dans notre corpus

¹⁹⁴ GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. - Paris : Gallimard, 2008.- p.17. Sur la différence entre une « pensée de la trace » et les « pensées de système ».

¹⁹⁵ Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, p.223.

l'idée d'une époque « victime du temps », d'une fermeture progressive (« cloisonne ») marquant la fin de l'enfance ?

II.1.1 Chrono-logie ou temps suspendu : le parcours, le chemin, l'escale.

Les trois œuvres en présence construisent des durées diégétiques diverses pour répondre à un même objectif : écrire des souvenirs d' « enfance ». Nous avons vu que ce terme peut recouvrir des réalités multiples, nous en voyons ici une implication littéraire : différentes reconstitutions d'un temps qui s'écoule ou qui, au contraire, semble avoir figé l'enfance dans des images.

Dany Laferrière choisit de faire le récit d'un moment « t », sans chercher à respecter une chronologie : il organise le récit de ses souvenirs autour de thèmes et d'un mouvement de répétition. L'enfant ne « dérive »¹⁹⁶ pas encore dans le monde, et le temps lui aussi est suspendu : *L'Odeur du café* est cette douceur permanente, cette protection rassurante des jours qui ne passent que pour se ressembler. Cette suspension temporelle persiste encore dans *Le charme des après-midi sans fin*.

Dany Laferrière tente de retrouver l'enfance à l'aide du présent, en ne faisant que rarement référence à la situation d'énonciation. Son être entier semble tenter de revivre ses sensations dans un présent revivifié par l'écriture. Des objets, des idées, des lieux, des sensations ou encore des personnages articulent les différents souvenirs en paragraphes et chapitres¹⁹⁷. Au sein de cette structure thématique, on peut reconstituer des bribes de chronologie, comme par exemple le temps écoulé entre le début de la maladie, l'interdiction de sortir et la « libération » à la fin des vacances¹⁹⁸.

Nous l'avons vu, le narrateur a « dix ans » et « c'est l'été 63 »¹⁹⁹ au début du récit. Celui-ci semble relater les événements de l'été : lorsque le médecin vient rendre visite à Vieux os au début de la septième et dernière partie, il lui annonce sa guérison : « Et vous avez attendu la fin des vacances pour me dire ça, docteur ! »²⁰⁰, s'exclame

¹⁹⁶ Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière. La dérive américaine*.

¹⁹⁷ Voir la Table de *L'Odeur du café*, Annexe 3, A.

¹⁹⁸ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.16 et p.214.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.15.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.214.

alors la grand-mère. À la fin du récit, le narrateur dit : « Il a dix ans comme moi »²⁰¹, montrant ainsi que tout se déroule dans la même année et faisant écho à une phrase du début du récit :

Quand on y pense bien, il ne s'est rien passé durant cet été, sinon que j'ai eu dix ans.²⁰²

Au-delà de la présence de l'enfant sur la galerie, d'autres évènements ou scènes se répètent et jalonnent l'œuvre : la galerie en est le centre. Il y a bien sûr le café offert par Da à quiconque s'approche de sa galerie, mais aussi la « voiture noire » qui passe devant ou le chauffeur de camion qui se plaint de la couleur du toit. L'auteur met aussi en place cette impression de mouvement cyclique, de retour lorsqu'il exprime directement la répétitivité d'un événement par des compléments circonstanciels de temps :

Vers deux heures de n'importe quel après-midi d'été, Da arrose la galerie.²⁰³

Ou encore :

La voiture noire passe devant notre galerie chaque jour, à midi.²⁰⁴

Cependant, les sous-chapitres se succèdent parfois chronologiquement, racontant un épisode, une aventure vécue par l'enfant comme les deux parties intitulées « Les poules »²⁰⁵ et « L'accusation »²⁰⁶ dans le chapitre « Le Voleur de poules »²⁰⁷. Trois sous-chapitres s'intercalent pourtant, sans raison apparente de prime abord, entre le récit du vol et celui de l'accusation : il s'agit en réalité d'un temps qui s'est écoulé entre les deux évènements puisque l'enfant « reprenai[t] une dixième fois la leçon d'histoire

²⁰¹ *Ibid.*, p.225.

²⁰² *Ibid.*, p.16.

²⁰³ *Ibid.*, p.26.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.52.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.134.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.137.

²⁰⁷ *Ibid.*, p134-138.

quand [il a] vu Francillon remonter la rue »²⁰⁸. Chronologie partielle donc, mais discrète, et qui met en lien les évènements sans être pour autant la ligne directrice du récit. Les titres des sous-chapitres semblent correspondre à l'écriture première, par fragments, du récit. Ils sont cependant regroupés en chapitres ayant des titres très brefs et eux aussi thématiques. Les chapitres sont eux-mêmes rassemblés dans sept parties différentes qui ne portent pas d'autre titre que leur numérotation, de la « première » à la « septième ». Ce refus de donner, à l'échelle des parties, une cohérence définie est un geste qui permet à l'auteur d'assumer la fragmentation et de laisser faire le travail de rassemblement et de mise en réseau au lecteur, s'il le souhaite. Cette organisation favorise l'impression de suspension du temps et le présent permet la confusion des temps, la mise en valeur du présent de la mémoire²⁰⁹, le retour d'un temps et de ses impressions.

La prédominance du présent dans l'œuvre laisse parfois place à l'imparfait : à la suite de la première présentation du lieu et du temps du récit faite par le narrateur²¹⁰ vient le sous-chapitre intitulé « De fortes fièvres »²¹¹ qui mêle présent, passé composé, et imparfait. Le temps de l'énonciation semble se situer à la fin des vacances : « j'ai été un peu malade », « je devais garder le lit », « il ne s'est rien passé ». Pourtant, le narrateur insère une référence au temps de l'été en lui-même, et explique :

(...) c'est pour cela que vous m'avez trouvé tranquillement assis aux pieds de ma grand-mère.²¹²

Le lecteur hésite entre deux interprétations : soit le narrateur est l'adulte racontant tout simplement cet été utilisant le présent faisant ainsi du livre une véritable rencontre avec cet enfant qu'il était ; soit, il y a une mise en scène d'un narrateur enfant, puisque :

L'odeur du fumier me monte aux narines.²¹³

²⁰⁸ *Ibid.*, p.137. Francillon étant le propriétaire des poules qui, mécontent, vient se plaindre à Da du comportement du garçon.

²⁰⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p.121.

²¹⁰ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.15.

²¹¹ *Ibid.*, p.16.

²¹² *Loc.cit.*

Ce qui peut signifier que le narrateur se trouve sur le terrain de jeu tant observé pendant ces vacances : le « parc à bestiaux ». On peut cependant imaginer que le narrateur adulte, par un effet de la mémoire, se met à sentir à nouveau cette odeur : il n'y a pas d'indice qui permette de trancher.

Parfois, l'entre-deux s'exprime par des associations d'indices temporels et de temps verbaux inhabituels :

L'été dernier, j'avais volé une bicyclette.²¹⁴

L'utilisation du marqueur temporel « dernier » n'a pour référence que l'été du moment de l'énonciation. Pourtant, il est accompagné ici d'un plus-que-parfait, se référant quant à lui à un instant passé et révolu par rapport au moment d'énonciation. On dirait, dans le cadre d'un discours : l'été dernier, j'ai volé une bicyclette. Le récit privilégierait une autre forme : L'été précédant, j'avais volé une bicyclette, par exemple. Ce temps est donc la marque d'un entre-deux imposé par le travail de mémoire, il trouble les frontières temporelles pour mieux faire de cette enfance un instant suspendu, capable de retours bravant toute chronologie.

Patrick Chamoiseau, au contraire, valorise les différents « âges » de la vie de son personnage, ses transformations, ce qui est visible de prime abord par la succession des titres de sa « trilogie » : *Antan d'enfance*, *Chemin-d'école* et *À bout d'enfance*. Au sein même de chacun de ces récits, une chronologie se déroule et semble guider l'avancée du récit. Il y a la naissance, puis les différents âges traversés par l'enfant : le moment où il se croit « roi des araignées », peu avant « l'âge du feu » où « il se mit à les tuer »²¹⁵, etc...

Son récit n'est pourtant pas exempt de « tableaux » qui semblent, tout comme chez Dany Laferrière, se répéter. Le style change : les phrases se raccourcissent, deviennent moins complexes, les actions s'enchaînent, sans erreur, le monde de l'enfant se met en mouvement en un ballet familier :

²¹³ *Loc.cit.*

²¹⁴ *Ibid.*, p.18.

²¹⁵ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.31.

SiRENE DE MIDI : Ninotte s'arrête et s'assied. Le Papa surgit. Un soiffeur arrive. Le négrillon (...) ²¹⁶

La vie du « négrillon » est ainsi rythmée par les travaux de sa mère. Toutes les semaines, le mercredi est jour de repassage. La description d'une journée type suffit alors, l'auteur condense tous les mercredis en un seul :

Les journées de mercredi étaient brûlantes et silencieuses ²¹⁷

L'auteur de *Un dimanche au cachot* ²¹⁸ prend ici un chemin inverse : dans le roman, l'enfant est immobilisé dans une « suspension-sidération temporelle » ²¹⁹ et le récit du narrateur se déroule alors, ouvrant l'espace de la mémoire (comblant l'oubli) dans ce que Yolaine Parisot appelle une « réfraction-diffraction mémorielle ». Dans son récit d'enfance, l'auteur choisit de montrer un narrateur clairement engagé dans un processus mémoriel, d'anamnèse qui conduit parfois seulement à des instants de suspension. On retrouve dans ce déroulement d'une psychogenèse la structuration du temps tel que le vit l'enfant, par « saisons » de jeux, ou de fruits :

Lui-même, au fil de son âge, pénétrait dans les saisons d'enfants. Cela structurait son esprit comme des calendriers. La saison des yo-yo, la saison des cerfs-volants, la saison des mabes que les Français crient billes, la saison des combats-d'coqs (...) et l'inépuisable saison de chaque fruit de douceur (mangot à râper jusqu'à blancheur de graine, pommes-cannelle à défaire point par point, manger-corossol d'étrange lait, caïmite pour rêver de colle tendre, oh goyave des marmelades enchanteresses de la bouche...). ²²⁰

²¹⁶ *Ibid.*, p.131.

²¹⁷ *Ibid.*, p.101.

²¹⁸ CHAMOISEAU, Patrick. *Un dimanche au cachot*. [2007]- Paris : Gallimard, 2009.- 355p. (coll. « folio », n°4899).

²¹⁹ PARISOT, Yolaine. « Littératures caribéennes : écrire le présent dans les marges de la contre-histoire ». *Caraïbes et océan Indien. Questions d'histoire*, [dir. Véronique Bonnet, Guillaume Bridet et Yolaine Parisot], Paris : L'Harmattan, 2009. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2009,2, p.115.

²²⁰ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.181-182.

Daniel Maximin organise quant à lui son récit autour de parties intitulées par le nom de chacun des « éléments » de la nature²²¹ : le feu, la terre, l'eau et l'air, indépendamment d'une évolution liée au temps. A l'intérieur de chaque partie, se déroule le récit de tout ce qui est en lien avec cet élément, les épisodes s'enchaînant en étant plus ou moins reliés, selon les chapitres, par des indices de temps. L'impression de durée se construit donc au sein de chaque partie : « Depuis quelques mois, tu avais (...) » puis « Après quelques semaines » et enfin « au fil des mois »²²², par exemple. Les âges ne sont pas précisés, le souvenir s'attarde sur des « jours » particuliers : « un soir d'octobre »²²³.

Dany Laferrière propose donc une escale, un arrêt ; Patrick Chamoiseau le récit d'un parcours, d'une évolution faite de « sentes » parfois obscures et dont il faut parfois réinventer le tracé. Daniel Maximin quant à lui retrace le chemin intellectuel et physique de l'enfant (au-delà d'une chronologie) dans un monde structuré avant tout par les éléments.

II.1.2 Des traces furtives à suivre et retrouver : condensation et épiphanies

Comment se manifeste dans l'écriture le surgissement des souvenirs, l'apparition d'une sensation retrouvée ? Nos œuvres sont des « composés de traces », où les épiphanies (au sens d'apparitions du souvenir) et le phénomène de « condensation » de la mémoire construisent des écritures entre plénitude, et fragmentation, entre essence et existence.

Mémoire, passons un pacte le temps d'un crayonné, baisse palissades et apaise les farouches, suggère le secret des traces invoquées au bord de tes raziés. Moi, je n'emporte ni sac de rapt ni coutelas de conquête, rien qu'une ivresse et que joie bien docile au gré (coulée du temps) de ta coulée.²²⁴

Patrick Chamoiseau décide d'accepter le caractère morcelé de cette enfance dont il se souvient, le « crayonné » faisant plus référence au croquis rapide qu'au tableau

²²¹ Voir Annexe 3, B.

²²² Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.41-42.

²²³ *Ibid.*, p.52.

²²⁴ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.22.

complexe. Il faut saisir le souvenir dans un dessin rapide. La relecture de ces premiers moments est-elle l'occasion de la réaffirmation d'une subjectivité particulière ? Ou au contraire montre-t-elle la porosité de l'individu, son enracinement multiple et sa construction en constante dépendance des autres ? Il faudra alors nous interroger sur le statut à donner dans ces œuvres aux événements de l'enfance et à l'ouverture de possibles qui, dans une conception classique de l'identité, se referment à l'âge adulte pour faire place à un être « formé », en quelque sorte « définitif ».

II.1.2.1. *Premières sensations : résurgences*

Les sensations composent une partie importante des souvenirs relatés dans nos récits d'enfance. Au centre de l'œuvre de Dany Laferrière se trouvent les odeurs, les ressentis : « La mer », le « vent »²²⁵, l'« impression »²²⁶ de ne plus être un homme ressentie au contact de Vava, par exemple.

Je sens parfois, tard l'après-midi, le souffle de l'alizé dans mon cou.²²⁷

Avant tout, une sensation est omniprésente dans la vie de l'enfant : l'odeur du café que prépare sa grand-mère. Il n'est pas anodin que le titre – qui donne une première idée de l'œuvre – résume en quelque sorte le récit à cette « odeur ». Saint John Perse en avait aussi fait une sensation identifiée comme représentative de son enfance :

« Et la journée est entamée, le monde
n'est pas si vieux que soudain il n'ait ri...

*

C'est alors que l'odeur du café remonte l'escalier.²²⁸

Cette odeur n'est pas la seule à nous être présentée. À plusieurs reprises, le narrateur décrit le monde le pénétrant par le biais de ses sens et évoque des visions :

²²⁵ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.17.

²²⁶ « Des fois, elle me donne l'impression d'être un cerf-volant au-dessus des arbres. » *Ibid.*, p.19.

²²⁷ *Ibid.*, p.17.

²²⁸ Saint-John Perses, *Éloges*, XVI, p.50. Voir Annexe 7.

Da me fait respirer du camphre. J'aime l'odeur. Elle me picote le nez et me monte à la tête. Alors je ferme les yeux pour voir les lueurs jaunes.²²⁹

Le même mouvement intériorisant est mis en scène chez Patrick Chamoiseau :

Il les respirait comme s'il aspirait en lui-même, dans son esprit ouvert, ces émerveilles qui pour lui structuraient seules le monde.²³⁰

Le narrateur nous raconte comment « le négrillon » expérimente la contemplation et le « charme »²³¹ (*carmen* ou « champ magique ») du monde par tous ses sens grand ouverts, « structurant » peu à peu un monde :

Le négrillon voyait de haut la marée indistincte. Il se laissait emprisonner par ses odeurs, ses sons, ses rouges, ses jaunes, ses verts.²³²

Cette immersion dans le monde est exprimée en partie à travers le souvenir d'une véritable immersion chez Daniel Maximin. Le narrateur raconte toutes les impressions que provoquaient en lui les moments de baignade en eau douce :

(...) tu aimais remonter le courant au fil de la rive, sentir le contraste des jambes glacées avec l'air chaud sur la poitrine, sécher les pieds dans le sable et la boue de la berge, sortir après le dernier plongeon, le corps transi réchauffé par le frottement vif de la serviette. Bonheur de l'immersion dans une eau à ton échelle, fille du feu et de la terre, cette eau fertile serpentant au milieu de terres gorgées d'ombre et de soleil, (...) bravant la mer en embuscade à tous les horizons.²³³

La sensation « structure » encore une fois le monde de l'enfant. Préférant la baignade en eau douce, cette dernière se présente alors dans une métaphore comme une

²²⁹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.105.

²³⁰ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.36.

²³¹ Tout comme Dany Laferrière en fera le récit dans *Le charme des après-midi sans fin*.

²³² Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.135.

²³³ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.109.

survivante, toujours assiégée par la mer alentour. Patrick Chamoiseau pour exprimer le « charme » du monde fait appel à de courtes poésies que l'on pourrait dire lyriques, intercalées dans le récit. Elles se réfèrent à des fruits, des éléments de l'enfance nous rappelant la structure thématique de Dany Laferrière. Le « mangot vert »²³⁴ (sorte de mangue), parmi bien d'autres fruits :

Le mangot vert
torturé jusqu'à la crème fondante
de son caca-pigeon
si l'agape est sacrée le mangot l'est aussi
et la saison sans même parler

Un « auvent de tôles »²³⁵,

L'auvent de tôles
casquette de la façade
transformait la pluie en de longues cordes
fragiles

Ou encore : « Chocolat-première-communion »²³⁶, « bobos »²³⁷, « la capsule »²³⁸, « Letchie », une « pipe vernie »²³⁹, « La mandarine »²⁴⁰, « saison des quénettes »²⁴¹, « flamboyants »²⁴², « Pomme-cannelle »²⁴³, vol des billes²⁴⁴, « avis d'obsèques »²⁴⁵,

²³⁴ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.131.

²³⁵ *Ibid.*, p.107.

²³⁶ *Ibid.*, p.91.

²³⁷ *Ibid.*, p.83.

²³⁸ *Ibid.*, p.134.

²³⁹ *Ibid.*, p.137.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.139.

²⁴¹ *Ibid.*, p.147.

²⁴² *Ibid.*, p.148-149.

²⁴³ *Ibid.*, p.156.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.159.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.160

«Corossol »²⁴⁶, « icaque »²⁴⁷. Elles se font de plus en plus rapprochées au fur et mesure du récit et cette dernière est la plus brève, se concentrant sur le verbe souvenir :

Je me souviens de l'icaque
oh je me souviens de l'icaque

Ces interruptions miment des apparitions soudaines de sensations enfantines dans un récit écrit à la troisième personne et où, tout à coup, le « Je » et l'intériorité d'un individu reprennent leurs droits. On ne sait à qui attribuer les métaphores : les « cordes » et la « casquette » étaient-ils ce que voyait l'enfant d'une réalité qui pour l'adulte s'est faite prose ? La poésie est-elle le moyen par excellence pour exprimer le rythme et l'intensité sensorielle du souvenir d'enfance ?

II.1.2.2. *Condensation : répétition et « essence »*

Au commencement est la
RÉPÉTITION²⁴⁸

J. Subes lors d'une étude qu'il résume dans son article « Souvenirs d'enfance et genèse de la mémoire » tente de comprendre quelles sont les particularités du souvenir d'enfance : thèmes, forme, âge du premier souvenir... Il lui apparaît que le souvenir de la première survenue d'un événement amené à se répéter est souvent cité par les sujets de son étude.

L'importance de cet événement [premier jour de classe] est d'être à l'origine d'une partie de l'existence de l'individu, et le fait de retourner en classe risque à chaque fois, et singulièrement à chaque rentrée de vacances, d'évoquer à nouveau la première fois où l'enfant a été en ce lieu. Il est le chef de file, l'origine de toute une succession d'autres événements. S'il s'agissait d'une répétition pure et simple, la fixation serait moins probable puisqu'un souvenir couvrirait l'autre, mais il

²⁴⁶ *Ibid.*, p.173.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.182.

²⁴⁸ Henri Michaux, *Les commencements*, p.8.

s'agit ici d'un fait précis, original qui ne s'est jamais répété tel quel et que les événements suivants ne font qu'évoquer.²⁴⁹

Répétition donc, mais à l'origine du souvenir lointain se trouverait plutôt une fausse-répétition, puisque la situation du premier jour de classe demeure, mais que les choses sont différentes. Le nombre de fois où l'on a fait appel à son souvenir semble déterminer la force du souvenir après des années. Cette structure d'une répétition dont la boucle n'est pas parfaite se retrouve-t-elle quelque part dans nos œuvres ?

Les propos de Bergson nous amènent à nuancer cette définition des souvenirs et du caractère répétitif des plus présents : en effet, s'il parle bien d'une « contraction du réel »²⁵⁰ opérée par la mémoire, il dissocie la « mémoire » de l'habitude ou du « pli contracté », de l'« impression » qui n'est qu'un aspect particulier de celle-ci :

Quand les psychologues parlent du souvenir comme d'un pli contracté, comme d'une impression qui se grave de plus en plus profondément en se répétant, ils oublient que l'immense majorité de nos souvenirs portent sur les événements et les détails de notre vie, dont l'essence est d'avoir une date et par conséquent de ne se reproduire jamais.²⁵¹

Cette « essence » des souvenirs ne désigne pas leur contenu, mais bien le caractère unique de ce qu'ils représentent. Elle n'est donc pas à mettre en opposition avec la représentation de l'« existence » mais est à l'origine de la valeur du souvenir.

Les courts poèmes introduits par Patrick Chamoiseau semblent répondre à une « contraction » d'événements répétés dans le temps, et soulignent en même temps le vécu d'une expérience non inscrite dans un temps précis mais pouvant se rapporter, comme ici, à un événement :

Chocolat-première-communion
l'écrire c'est saliver

²⁴⁹ SUBES J., VIRE D. « Souvenirs d'enfance et genèse de la mémoire ». *Enfance*. 1951, Tome 4, n°1, p.69.

²⁵⁰ BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. – Paris : PUF, 2010.-, p.31.

²⁵¹ *Ibid.*, p.88.

y penser c'est souffrir
communier c'est chocolat.²⁵²

L'association d'une sensation et d'un évènement est visible grâce au chiasme entre le premier et le dernier vers, la concentration dans l'économie de mots et l'identification finale de « communier » et « chocolat ». L'un et l'autre s'appellent par un phénomène mémoriel d'association. Le verbe « saliver » exprime la volonté d'une répétition, « souffrir » au contraire marque l'absence de la sensation : voici le manque de la répétition, et la mise en valeur d'un souvenir qui peut être rappelé mais dont l'évènement reste unique. Cet évènement qui coupe le récit peut aussi être une pensée, ou une règle que l'enfant s'était fixé. Il est relaté dans un court paragraphe à part, en prose cette fois, et au présent :

Ne ramasse pas les porte-monnaie entiers. (...) c'est trop beau, trop facile, pour ne pas être un vice.²⁵³

Dans l'écriture de Dany Laferrière, la concentration s'associe à une certaine simplicité – des phrases- voire « naïveté »- des images. L'image remémorée prend la forme d'une esquisse d'œuvre picturale :

On dirait un dessin de peintre naïf avec, au loin, de grosses montagnes chauves et fumantes.²⁵⁴

Les lieux, les sensations, les personnages reviennent et se croisent tout au long du récit. Le nom des personnages est lui aussi répété, plutôt que d'utiliser des pronoms anaphoriques. Cette écriture mime un discours enfantin, permettant aussi à la mémoire du lecteur de rapporter aisément toutes ces évocations les unes aux autres, autour du personnage²⁵⁵. Le jeu de la concentration ou de l'unicité du souvenir se retranscrit à travers les indications de temps : « un jour »²⁵⁶, « un soir »²⁵⁷ font référence à un seul

²⁵² Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.93.

²⁵³ *Ibid.*, p.162.

²⁵⁴ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.16-17.

²⁵⁵ Voir pour un exemple extrême le paragraphe intitulé « Les garçons », *ibid.*, p.57.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.21.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.25.

moment qui n'est cependant pas bien situé dans le temps. Le « toujours »²⁵⁸ domine cependant, avec ses variantes :

Vers deux heures de n'importe quel après-midi d'été, Da arrose la galerie.²⁵⁹

S'il y a une précision de temps, l'évènement s'étire sur plusieurs jours, se répète inlassablement. Le récit d'« un » évènement particulier s'ancre dans une répétition éternelle exprimée par la possible anticipation (« Da me racontera toutes sortes d'histoires »²⁶⁰) et la permanence (« Je me réveille, toujours étonné d'être dans mon lit.»²⁶¹).

Le « toujours », chez Daniel Maximin, ne se réfère pas à des instants répétés mais bien à l'outil de la permanence même des sensations, à la mémoire elle-même :

J'ai toujours gardé dans mon cœur l'empreinte de cette première désillusion : une montagne écrasait ton volcan.²⁶²

Située dans le « cœur » de l'individu, l'image de l'« empreinte » permet d'exprimer comme le disait si bien Bergson, la puissance du souvenir d'un évènement non répété mais intense. À ce sentiment localisé dans le cœur répondent d'autres souvenirs (souvent textuels) localisés « en mémoire » :

J'ai toujours gardé en mémoire une scène d'un roman d'Alexandre Dumas.²⁶³

Ou encore :

Dans ma mémoire, ce vers est toujours resté associé à la parure toute simple que portait notre mère au poignet²⁶⁴

²⁵⁸ *Ibid.*, p.25, par exemple.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.26.

²⁶⁰ *Ibid.*, p.25.

²⁶¹ *Loc.cit.*

²⁶² Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.19.

²⁶³ *Ibid.*, p.30.

Tout comme nous l'avons vu chez Patrick Chamoiseau, l'association entre deux éléments de souvenir est mise en évidence ici. L'un dialogue avec sa mémoire, l'autre la représente comme un lieu intérieur de conservation de « scènes », « vers », sensations et objets associés entre eux. Enfin, Dany Laferrière met quant à lui en évidence le « présent » de la mémoire, l'« essence » de l'enfance.

II.1.2.3. *La mémoire heureuse : un présent éternel*

La mémoire « heureuse », celle qui permet de retrouver véritablement le temps passé, s'exprime par le biais de cette permanence. Elle pousse nos auteurs à effacer le passage du temps, à le suspendre pour profiter d'une véritable sensation d'éternité :

Da boit son café. J'observe les fourmis. Le temps n'existe pas.²⁶⁵

On observe le même phénomène chez Daniel Maximin, nommant l'« éternité » et liant le « tu » et le « je » dans une même « sensation » :

Je ne sais combien de temps a duré cette éternité, ce lait de soufre coulant sur tes épaules, mais j'en ai toujours gardé la sensation. Sinon l'enfance, c'est elle qui m'accompagne quand je règle la douche à la chaleur maximale, ou que mes pieds passent à regret du sable chaud à la fraîcheur de l'entrée dans la mer.²⁶⁶

Ces expériences de l'enfance qui nous construisent, ces temps vécus où la durée s'absente retrouvent une place dans le présent. « Le temps » qui n'a pas passé peut être à la fois celui de l'instant, exprimant ainsi une sensation d'éternité, mais aussi ce temps qui sépare l'écrivain de l'enfance, permettant ainsi l'impression d'une forme d'ubiquité dans le temps, de retour. Daniel Maximin suggère que cette « sensation » qui revient à chaque « douche » représente l'« enfance » en elle-même : une sensation d'« éternité » et de bien-être. Marie-José Chombart de Lauwe souligne l'importance de la présence et de la proximité de l'enfance pour l'adulte :

²⁶⁴ *Ibid.*, p.34.

²⁶⁵ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.26.

²⁶⁶ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.24.

L'enfance, masquée parfois par les agitations de la vie des adultes, reste malgré tout présente. Non seulement nos souvenirs nous marquent et sont prêts à ressurgir et il y a une contraction du temps qui les met à notre portée (ils sont d'hier), mais leur vie est impérissable et demeure en nous. Les mêmes ambiances, les mêmes lieux les évoquent tout de suite.²⁶⁷

Si bien que l'enfant disparaît parfois derrière les paysages et le monde qui revient à l'esprit de l'écrivain :

Une petite pluie oblique et fine. La couleur dorée de l'après-midi.²⁶⁸

Dans ce paragraphe (« Le bruit de la pluie »²⁶⁹), les phrases courtes s'enchaînent sans liens logiques et sans se référer à l'enfant, à la présence de ses perceptions ou de son regard : la sensation seule est présente.

Petit chanté de ma carafe : elle détient l'eau dans l'ombre toujours, et lui diffuse les goûts d'une source ancienne (...)²⁷⁰

Cet extrait constitue un paragraphe à lui seul dans *Antan d'enfance* : la « source ancienne » nous ramène à l'enfance et en l'occurrence, à l'« eau ». Cette « carafe », peut être posée à côté de l'écrivain semble à l'origine de l'apparition d'un souvenir sur l'« eau ».

L'eau est arrivée signifiait pour les enfants : la fête commence.²⁷¹

Ce lien entre présent et passé, à peine esquissé par l'organisation du récit montre bien cependant le mouvement de retour accompli. L'écriture permet de trouver pleinement ce sentiment d'éternité, de rendre réel l'intemporalité du souvenir. Dans *Antan d'enfance*, le narrateur se rappelle de son Tonton médecin et du pharmacien :

²⁶⁷ Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, p.225.

²⁶⁸ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.55.

²⁶⁹ *Ibid.*, p.55-56.

²⁷⁰ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.96-97.

²⁷¹ *Ibid.*, p.97.

Je les veux immortels désormais, aptes aux pérennités dont l'acoma²⁷² cèle la maîtrise. C'est d'eux que l'homme d'aujourd'hui ramène son goût des mains ouvertes, et tant d'inaptitude à dire non à ce qu'on lui demande.²⁷³

Tout comme Dany Laferrière veut, en l'honneur de sa grand-mère, écrire ses souvenirs et la faire vivre par l'écriture, Patrick Chamoiseau (« l'homme d'aujourd'hui ») semble donner à ces personnes qui lui ont tant appris une vie éternelle de personnages, inspirée de la vie de ces vieux arbres que sont les acomas.

Ce mouvement vers l'éternité et l'immortalité est le versant positif d'une peur : celle de ne plus pouvoir retrouver, celle, négative, de l'oubli ou de la disparition. Da affirme « Je suis toujours ici », reportant un rendez-vous avec « Absalom »²⁷⁴ : affirmation trompeuse, puisqu'entre l'écriture de *L'Odeur du café* et de *Le charme des après-midi sans fin*, sa personne meurt pour ne persister que dans la mémoire de son petit-fils et dans ses écrits, sous les traits de la « Da » que nous connaissons, nous, lecteurs. L'anaphore en « Ni » présente dans le dernier chapitre de *L'Odeur du café*²⁷⁵ et énumérant tout ce qu'il ne faut pas oublier ramène le souci de l'oubli et de l'éphémère au centre de cette écriture en suspension. Pour le lecteur, qui vient de lire l'intégralité du récit, il s'agit d'un dernier rappel, concentré en quelques mots, de ces souvenirs partagés, de ces éléments les plus représentatifs de cette enfance.

II.2. Espaces vécus de l'enfant

Nos auteurs tentent de restituer l'espace tel qu'il était vécu par l'enfant : il y a les endroits qu'il connaît, ceux qu'il observe de loin, d'autres plus lointains ou inaccessibles qu'il imagine. Patrick Chamoiseau et Dany Laferrière mettent en scène le désir de découverte et d'exploration de l'enfant qui, partant de sa simple kinésphère²⁷⁶ s'étend avec l'âge.

²⁷² Grand arbre de la forêt tropicale. Il s'agit aussi du nom d'une revue antillaise.

²⁷³ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.112.

²⁷⁴ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.60.

²⁷⁵ *Ibid.*, « Le livre (trente ans plus tard) », p.226. « Ni l'odeur de la terre (...) Ni Didi, ma cousine ».

²⁷⁶ La « kinésphère » est une notion théorisée par Rudolf Laban, elle désigne l'espace imaginaire accessible à l'homme à l'aide de tous ses membres.

Souvent, invité à dessiner un bonhomme, il oublie les jambes, les bras, et que son anatomie est faite pour le déplacement. On dirait que la mobilité, il n'a pas encore opté pour : au moins elle n'est pas ressentie comme essentielle.²⁷⁷

La « mobilité » se dessine pourtant rapidement. Si au départ il s'agit de « Sentir », vient rapidement le moment de « Sortir »²⁷⁸ et d'approfondir sa connaissance de l'espace qui l'entoure : la description du vécu et de l'appropriation du monde par l'observation, les ressentis et l'imaginaire de l'enfant permettent la reconstitution d'une vision enfantine de l'espace. Daniel Maximin quant à lui entame directement son récit par le « voyage » à la Soufrière, relatant les angoisses et les attentes de l'enfant qui sort des espaces connus pour aller à la découverte de nouveaux lieux.

II.2.1 Le premier espace

Apparaissent tout d'abord les espaces appartenant à la maison. L'enfant explore celle-ci dans ses moindres détails. La galerie dont nous ne cessons de parler pour Dany Laferrière, mais aussi les autres pièces de la maison (« La grande salle », « la grande chambre »²⁷⁹...) dominant le texte. Il y a cependant un horizon, presque accessible, en tout cas observable : la rue devant la maison, le parc communal. Le « négrillon » lui aussi explore sa maison de fond en comble, trouvant sous l'escalier son premier bonheur, avant de se mettre à la fenêtre, d'où il voit la rue.

Les phrases simples de Dany Laferrière, juxtaposées, décrivant zone par zone l'espace qui entoure l'enfant miment le regard de celui-ci :

La galerie est pavée de briques jaunes. Dans les interstices vivent des colonies de fourmis. (...) Sur ma gauche : une libellule couverte de fourmis.²⁸⁰

²⁷⁷ Henri Michaux, *Les commencements*, p.15.

²⁷⁸ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.19 et 129. Voir la table, Annexe 3, C.

²⁷⁹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.33 et 43.

L'enfant, assis par terre décrit le sol : très près de celui-ci, il peut voir dans les interstices du bois. « Sur ma gauche », complément circonstanciel de lieu positionne la « libellule » par rapport à l'enfant uniquement. Le lecteur entre ainsi dans l'espace enfantin. On le retrouve souvent au sol, en contemplation devant les insectes habitants de la galerie, aux côtés de sa grand-mère.

Da est assise sur une grosse chaise avec, à ses pieds, une cafetière. Je ne suis pas loin d'elle, couché sur le ventre à regarder les fourmis.²⁸¹

On comprend aisément que la première comparaison qui vienne à l'esprit de l'enfant lorsqu'il observe le marché soit celle d « une vraie fourmilière »²⁸². Cette agitation, il ne l'avait auparavant jamais observée ailleurs que chez les fourmis, sur la galerie.

Le « négrillon » prête de la même manière attention à des choses ignorées des adultes, éloignées du monde des hommes : le « chaos » qui règne sous l'escalier le fascine.²⁸³ Les insectes prolifèrent, au plus grand plaisir de l'enfant dont le terrain de jeu se limite encore à la maison dans cette première partie du récit : « Sentir ». Ainsi, « au bas de l'escalier ou sur le toit des cuisines »²⁸⁴, l'exploration minutieuse de la maison se poursuit, avec celle de ses habitants persécutés par l'enfant : « ravets », araignées, rats. Il arrive que ces espaces si familiers se transforment, sous l'effet d'un conte effrayant : retourner « à l'autre bout du couloir »²⁸⁵ constitue alors un véritable exploit.

Le traverseur devait alors survoler d'un coup d'aile les dix mètres du couloir transformé en abîme.²⁸⁶

Le « couloir » si familier s'est muté en « abîme » sous l'effet des histoires effrayantes.

²⁸¹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.21.

²⁸² *Ibid.*, p.20.

²⁸³ « Sous l'escalier se profilait une zone d'ombre favorable aux existences interlopes », Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.28.

²⁸⁴ *Ibid.*, p.109.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.127.

²⁸⁶ *Loc.cit.*

L'intérieur n'est pourtant pas l'unique espace que l'enfant expérimente : il se montre rapidement curieux de l'extérieur. La rue, observée depuis la « fenêtre » ou la « galerie » est un théâtre dont l'enfant se fait avec plaisir le spectateur. Vieux os décrit en détail la rue (« Notre rue »), ses habitants et leurs activités.²⁸⁷ Quant au « négrillon », sorti de sous l'escalier, il se met à passer « les journées à la fenêtre »²⁸⁸.

Chez Daniel Maximin, s'affrontent la « géographie » de l'adulte et la « géographie » de l'enfant : si bien qu'il n'y a pas une seule géographie mais bien des géographies. S'il y a des réalités incontestables (l'île par exemple), il reste toujours un travail de l'imaginaire dans ces représentations de l'espace. C'est ce que montre l'utilisation du déterminant indéfini dans la phrase suivante :

Plus qu'à l'histoire, la mémoire de l'enfance se rattache souvent à une géographie. Pour toi, la Guadeloupe, ce n'était pas une île, mais deux.²⁸⁹

L'enfant se représente la Guadeloupe comme deux îles, « un papillon »²⁹⁰, l'une qui serait Basse-Terre, l'autre Grande-Terre²⁹¹. Ces « deux » îles correspondent à deux espaces de vie différenciés, répondant à deux imaginaires différents. On ne voit pas dans le récit de Daniel Maximin de première étape où l'enfant explore un intérieur unique : l'espace est d'emblée complexe. L'expérience de l'enfant se partage déjà entre deux lieux où il se rend régulièrement : Pointe-à-Pitre, où habitent ses cousins et où il passe ses vacances d'été²⁹², et Saint Claude²⁹³ pendant l'année.

II.2.2 L'horizon en vue – sortir

La « sortie » ne vient que dans un deuxième temps, et est vécue comme telle par l'enfant de Dany Laferrière et celui de Patrick Chamoiseau. Pour Daniel Maximin, la « sortie » se présente d'emblée comme un « voyage »²⁹⁴ de découverte : le narrateur

²⁸⁷ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.19-20 et p.49.

²⁸⁸ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.121.

²⁸⁹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.127.

²⁹⁰ *Loc.cit.*

²⁹¹ *Ibid.*, voir p.128 et 129.

²⁹² « Les vacances à Pointe-à-Pitre », *Ibid.*, p.35.

²⁹³ *Ibid.*, p.45.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.17.

déploie tout de suite un imaginaire qui dépasse les limites de l'île (par le biais des livres notamment). La curiosité pousse nos trois protagonistes à entreprendre des explorations.

Du point de vue de l'enfant qu'était Daniel Maximin, l'« excursion »²⁹⁵ à la Soufrière par laquelle débute le récit se transforme en « voyage vers ton volcan »²⁹⁶ : il utilise alors le pronom possessif car ce volcan est celui qu'il voit depuis son village natal. L'enfant n'y est jamais monté, mais le connaît, le comprend. Arrivé à un point culminant du volcan, l'enfant étonné observe la vue :

Assis sur une grosse roche, loin des éclaboussures, des paroles et des rires, tu observais ce panorama si contraire à ta prévision.²⁹⁷

La géographie imaginaire se heurte alors au réel. La sortie est en effet l'occasion de mettre à l'épreuve l'image lointaine que l'on s'était faite des ailleurs, représentation amenée à changer encore et à s'adapter progressivement aux nouvelles découvertes ainsi que l'enfant lui-même :

Entre le volcan côté cour et la mer côté jardin, un petit théâtre se jouait sous nos yeux d'enfants, à mesure que nous apprenions de la vie à bricoler notre rôle, à déchiffrer la partition, à obéir ou non au metteur en scène et respecter l'unisson du chœur autant que le solo.²⁹⁸

Le point de vue s'ancre depuis la maison, le « théâtre » étant l'extérieur que l'enfant sera amené plus tard à intégrer. Le négrillon, de la même manière est « toujours à sa fenêtre », attentif »²⁹⁹.

Il est heureux car il commence à sortir dans la ville. Il l'avait observée depuis les fenêtres. Fort-de-France, c'était pour lui la rue des Syriens.³⁰⁰

²⁹⁵ *Ibid.*, p.16.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.17.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.18.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.44.

²⁹⁹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.175. Ou encore « De sa fenêtre, le négrillon repérait deux saisons » p.180.

³⁰⁰ *Ibid.*, p.131.

En même temps que l'horizon du « négrillon » s'agrandit, ses représentations se transforment : « Fort-de-France », dont il s'imaginait qu'il s'agissait simplement de la « rue » de sa maison prend alors une toute autre dimension. L'opposition marquée entre « sortir dans la ville » et « observée depuis les fenêtres » montre le changement de période pour l'enfant. L'observateur extérieur devient un explorateur, entrant dans le monde.

Deux facteurs retiennent Vieux os dans un « intérieur » trop étroit : sa maladie, et l'école. La sortie de l'école est vécue comme une véritable libération (« C'est la vraie sortie »³⁰¹) après laquelle viennent les jeux avec d'autres enfants, les histoires entre amis.

« J'ai envie d'aller là-bas »³⁰²

« Là-bas », c'est le « parc à bestiaux » où ses « copains (...) jouent au football »³⁰³. « Là-bas », c'est en même temps « tout à côté »³⁰⁴, mais c'est un lieu inaccessible car pour s'y rendre, il faut l'autorisation de Da.

Ce qui est d'abord connu, ce sont les endroits à proximité, « notre quartier »³⁰⁵, puis le parcours devient plus complexe : le « négrillon » ne résiste pas à l'envie de sortir et se met à suivre clandestinement sa mère dans les rues du marché³⁰⁶. Avec sa bicyclette, « Vieux os » commence à parcourir Petit-Goâve (« c'est la première fois que je vais si loin dans cette direction », « vers le sud »³⁰⁷), cependant le départ est toujours suivi d'un retour à la galerie, où Da l'attend. Le récit lui-même effectue ce retour : le livre débute et termine sur l'image de l'enfant et de sa grand-mère sur la galerie. Les commissions sont un prétexte idéal pour sortir seul et observer la vie du quartier, le fonctionnement des différents commerces :

³⁰¹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.173.

³⁰² *Ibid.*, p.23.

³⁰³ *Ibid.*, p.16.

³⁰⁴ *Loc.cit.*, p.16.

³⁰⁵ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.133.

³⁰⁶ « Le négrillon suit Man Ninotte de loin », *Ibid.*, p.134.

³⁰⁷ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.19.

Sortir seul fut pour les commissions. (...) Le négrillon dut aller au bar, puis à l'épicerie, puis au libre-service.³⁰⁸

Pour « Vieux os », il s'agit d'aller « acheter du café chez Zoune »³⁰⁹. Cependant, il n'est pas toujours facile de comprendre ce qui est écrit sur la liste de course, et l'enfant appréhende la réaction des adultes, détenteurs d'une autorité supérieure.

II.2.3 L'état de dépendance du « petit », l'inaccessible

L'enfant, d'après J. Subes, se développe grâce à son désir d'être grand. Dans une étude qu'il a menée sur les « souvenirs d'enfance », 25% d'entre eux portaient sur « des situations où l'enfant réalisait d'une façon ou d'une autre son désir de ressembler aux grandes personnes »³¹⁰. Du « petit » au « grand » : l'enfant tente de « marronner » ces échelles et d'accélérer sa croissance. Il tente d'accéder à l'âge supérieur : par l'imitation, par la transgression des limites que lui fixe l'adulte. Avant cela pourtant, il se heurte à des interdits, à des incompréhensions. Le monde est impitoyable pour les faibles et les petits : les « petites araignées », encore « des bébés », sous les yeux de Vieux os « vont se faire dévorer par de vieilles fourmis rusées, sournoises et féroces. »³¹¹

Qu'il s'agisse de notre protagoniste ou d'un de ses amis, *L'Odeur du café* met en scène l'autorité des parents sur leurs enfants : scènes de correction, d'explications ou de rappel à l'ordre, elles font partie de leur vie. Dans les dialogues, les enfants sont toujours les « perdants » de ces affrontements verbaux et parfois physiques³¹².

C'est pourtant au manque d'attention et à l'incompréhension que l'enfant se heurte tout d'abord : « un jour » il sera amené à comprendre ce qu'il a lu (dans le récit de Daniel Maximin)³¹³, où ce qu'on lui a raconté (chez Dany Laferrière) :

³⁰⁸ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.147.

³⁰⁹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.179.

³¹⁰ SUBES, J. « Hypothèse sur l'enfance ». *Enfance*, 1952, Tome 5, n°1, p.49.

³¹¹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.56.

³¹² *Ibid.*, p.181-186 par exemple, une scène entre Auguste et sa mère, l'autre entre Sylphise et sa mère.

³¹³ « (...) ces quelques mots que tu avais soigneusement appris pour les comprendre un jour » Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.34.

Tu comprends, Vieux os ?

-Non, Da.

-Ça ne fait rien, tu comprendras un jour...³¹⁴

L'enfant est exclu de certaines discussions, n'est parfois même pas considéré comme un être communiquant par les adultes de passage, ou lorsque la situation devient urgente. Le temps manque pour expliquer, l'enfant doit comprendre seul. Alors que toutes les personnes qui l'entourent préparent l'arrivée d'un cyclone, le négriillon soudain abandonné et ne comprenant pas le sens de cette agitation reste seul :

Personne n'expliquait rien au négriillon. On s'activait autour de lui, sans plus répondre à ses questions.³¹⁵

Pendant l'incendie, de la même manière, Daniel Maximin montre l'enfant ne pouvant agir mais tentant de « partager le drame des adultes, même à une distance qui mesurait notre impuissance »³¹⁶. Le narrateur de Dany Laferrière constate que sur la galerie :

Personne ne m'adresse jamais la parole directement³¹⁷

Peu après, quelqu'un arrive et discute avec sa grand-mère : il tente de communiquer avec l'enfant qui ne dit rien, et dont il parle ensuite à la troisième personne, comme s'il n'était pas présent. L'enfant, en réalité, ne semble pas intéressé, et préfère continuer à regarder les insectes.

-Il m'a l'air quand même malin, ton p'tit gars, Da.

Da me regarde et sourit. J'aime ce sourire de Da. Je me penche pour regarder une fourmi en train de transporter un minuscule morceau de pain. Je la touche presque avec mon œil gauche.³¹⁸

³¹⁴ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.30.

³¹⁵ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.118.

³¹⁶ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.36.

³¹⁷ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.111.

³¹⁸ *Ibid.*, p.112.

Pour se protéger des autres, l'enfant, en plus de son nom secret (dans *Antan d'enfance* et *L'Odeur du café*) tente de se construire une intériorité, un secret protecteur. À l'image de l'intériorité du foyer, où se règlent les conflits, loin des yeux extérieurs³¹⁹, l'enfant se construit un intérieur tout personnel, inaccessible, y compris au lecteur d'aujourd'hui :

Moi aussi, j'ai un secret, mais celui-là, je ne le dirai à personne, pas même à Da.³²⁰

Grandir se fait aussi par le franchissement des interdits : petits larcins³²¹, tricheries, tentative pour pénétrer dans les espaces³²², les connaissances réservées³²³ et les livres des adultes³²⁴. Si Daniel Maximin, très tôt, est en contact avec le livre, Patrick Chamoiseau raconte dans *Écrire en pays dominé* que les livres « ne concernaient pas les enfants »³²⁵ contrairement aux contes, comptines et chants secrets. Si l'« épicerie » peut être un lieu de « stationnement »³²⁶ pour le « négriillon », le « bar », bien plus intrigant, retient son attention à l'insu de la serveuse :

Au bar, il ne traînait jamais. La tenancière ne supportait pas de présence enfantine dans cet antre de rhumiers. Ils y braillaient des choses tellement terribles ! Le négriillon les devinait attablés dans la pénombre, tissant d'inouïes conversations en créole et en français, maudissant la serveuse qui surveillait les hauteurs de leur punch.³²⁷

³¹⁹ *Ibid.*, p.138.

³²⁰ *Ibid.*, p.31.

³²¹ *Ibid.*, Vol des poules, p.134, entrée dans le stade sans avoir de billet, p.141.

³²² Daniel Maximin, *Tu c'est l'enfance*, p.159 (le « galetas » familial) ; le bal, p.149...

³²³ Sexuelle notamment : Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.88. On fait en sorte de cacher le spectacle lorsque les chevaux se reproduisent.

³²⁴ Notamment les écrits du père chez Daniel Maximin.

³²⁵ Patrick Chamoiseau. *Écrire en pays dominé*, p.32.

³²⁶ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.148.

³²⁷ *Ibid.*, p.147.

« Vieux os » fait une véritable « petite inspection »³²⁸ du bureau de Willy Bony, un collègue de son père en l'attendant. Dès que possible, le regard cherche à découvrir et comprendre des espaces où les adultes évoluent.

Ainsi, on est tenté de rejoindre l'avis de J.Subes lorsqu'il affirme que la « forme *adulesco* semble (...) préférable » : « puisque l'enfant est désireux de croître, l'on pourrait parler d'un « adulturisme » de l'enfant. »³²⁹ Jusqu'au jour où celui-ci comprend que l'adulte a lui aussi été un enfant, et où la barrière entre le petit et le grand tombe :

Le silence du père et du frère faisait plus mal que les gestes de colère ou les fessées brûlantes que la ceinture nous administrait. Mais ton père répondit simplement que ce jouet était trop précieux, trop grand pour un enfant si petit. Ce jour-là tu découvris que l'injustice se cachait parfois derrière des alibis et tu vis en ton père l'enfant qu'il avait peut-être été, un enfant sans ailes et sans avion pour ses rêves d'évasion.³³⁰

Le désir d' « évasion » est ainsi associé à toute enfance, les intensifs « si » et « trop » mettant en évidence l'exagération, dans le discours du père, de l'importance d'une disproportion de taille entre le jouet et l'enfant. Da fait exception pour Vieux os : elle l'appelle « son bâton de vieillesse. »³³¹ La grand-mère devient dépendante de l'enfant qui a une meilleure vue et peut lire pour elle, grâce à son « œil d'aigle »³³². Ce rôle est une fierté pour l'enfant responsabilisé.

II.2.4 La découverte : entre l'émerveillement et la déception

L'enfant qui découvre le monde passe de l'enchantement au désenchantement, du merveilleux au réel. Faire le récit d'une enfance, c'est aussi une manière de tenter de ré-enchanter le monde. De contes en initiations, l'imaginaire de l'enfant ne cesse d'évoluer.

³²⁸ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.153.

³²⁹ SUBES, J. « Hypothèse sur l'enfance ». *Enfance*, 1952, Tome 5, n°1, p.52.

³³⁰ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.76.

³³¹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.85.

³³² *Ibid.*, p.17.

Le merveilleux présent par le biais des contes, mais aussi de l'imagination de l'enfant lui-même imprègne leurs visions du monde. L'araignée se transforme en « diablesse à longs doigts »³³³, la vieille vendeuse de poules est capable de se métamorphoser, elle « peut se changer en n'importe quel animal, même en plein jour. (...) Je me cache toujours dès qu'elle arrive. »³³⁴ Cette dernière légende n'est pas simplement une invention de l'enfant, mais prend sa source dans une croyance haïtienne. Les questions de l'enfant se portent sur un au-delà des yeux : dans *Tu, c'est l'enfance*, l'enfant qui effectue l'ascension de la Soufrière découvre par la même occasion l'altitude, la cigarette et le rhum ou encore l'« eau chaude » :

Et toi tu avais trouvé la réponse à ta question : c'est l'eau de cette source qui avait recueilli le feu. C'était aussi ta première découverte de l'eau chaude.³³⁵

L'enfant part donc avec des attentes, des questions, se félicite du voyage : enfin, il va voir et savoir où se trouve le feu du volcan. Avant la réponse, c'est cependant majoritairement sous le signe de la déception et du « désenchantement »³³⁶ que s'effectue cette découverte :

Au lieu de ton émerveillement, ils [les parents] constataient cette affliction qui contrariait tes résolutions d'endurance qu'ils associaient à la fatigue de ton âge, sans pouvoir deviner la question sans réponse qui causait ce désenchantement : mais où donc habitait le feu du volcan ?³³⁷

La nature qu'il découvre se cache sous la brume, « trahison de pluie grise et glacée »³³⁸, décevant ses attentes (« tu croyais que »³³⁹). Confrontation entre le réel et

³³³ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.29.

³³⁴ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.28.

³³⁵ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*. p.24.

³³⁶ *Ibid.*, p.19. « Désenchantement » est rappelé ensuite par l'utilisation du verbe « déchanter », à cette même page.

³³⁷ *Loc.cit.*

³³⁸ *Ibid.*, p.17,

³³⁹ *Ibid.*, p.17, ou encore « Jamais tu n'aurais imaginé », Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.17.

l'imaginaire, le monde se révèle autre, y compris lors de l'éruption volcanique, plus loin dans le récit :

(...) une éruption sans flammes qui ne ressemblait pas à rien de ce que tes lectures, tes rêves et tes excursions t'avaient laissé imaginer.³⁴⁰

L'enfant mis en scène par Daniel Maximin se distingue des deux autres par l'influence importante de ses lectures sur son imaginaire. En effet, il est un des seuls à être aussi proche du livre et imprégné de celui-ci (on retrouve d'ailleurs ce caractère dans l'œuvre elle-même, qui fait appel à de nombreux intertextes) :

Après ce premier grand voyage au volcan, la maison t'a semblé plus petite, elle qui d'ordinaire te paraissait d'autant plus grande que les livres y étaient nombreux, parfaitement adaptés à ta myopie qui te permettait de les lire de très près. Tu plongeais dans leur intimité, tu humais l'odeur du papier, pour mieux te perdre dans ces temps et ces terres imaginaires, ces couleurs et des formes plus claires et distinctes que celles du monde réel à ta fenêtre, dont ton regard embrumé ne percevait aisément que la masse fidèle de ton volcan, et le flamboiement de ton soleil.³⁴¹

Tout comme nous avons vu le négriillon se perdre dans les couleurs et les formes de la foule, dans le marché créole, Daniel Maximin effectue aussi cette immersion dans les livres, dessinant une limite entre le « monde réel à [la] fenêtre », lointain et l'« intimité » des « livres ».

Cette vie par la fenêtre, nous l'avons vu, le « négriillon » curieux la connaît bien, ainsi dès son plus jeune âge, il tend « chaque antenne »³⁴² pour mieux voir ce qu'il se passe autour de lui. L'observation des insectes et de leur lieu de vie est un motif d'admiration pour le négriillon.

³⁴⁰ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.54.

³⁴¹ *Ibid.*, p.25.

³⁴² Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.148.

Tant de vie dans cette ombre émerveilla le négrillon.³⁴³

Chez Patrick Chamoiseau, ce sont souvent des détails ignorés des adultes qui constituent les merveilles du monde de l'enfant.

Patrick Chamoiseau et Dany Laferrière nous montrent cependant que l'enfant n'est pas le seul à s'émouvoir du monde et de sa propre naïveté. Dans *L'Odeur du café*, « L'histoire d'Adrien »³⁴⁴ raconte comment un homme voyant la mer pour la première fois repart déçu, déçu du réel qu'il avait longtemps imaginé différent :

Il est entré tout habillé dans l'eau et en est ressorti tout mouillé. Il était déçu. Adrien croyait que c'était de l'encre.³⁴⁵

Patrick Chamoiseau décrit sa propre désillusion dans la préface ajoutée à *Antan d'enfance* :

J'éprouvais cet incendie comme l'initiation qui vous défait d'un reste d'innocence.³⁴⁶

Cette « initiation » montre que le réel peut heurter l'être quel que soit son âge et lui faire opérer un retour sur celui-ci et sur les événements de son propre passé. L'un des caractères forts que l'on attribue à l'enfance, cette « innocence » rejaillit alors : on s'aperçoit qu'il reste toujours quelque chose de ce temps et de cet esprit d'enfant. Alors qu'on croyait l'« enfant » que l'on était - cet être qu'on représente comme particulièrement naïf- disparu, on s'aperçoit que la « stabilité » que l'on attribue à l'adulte n'est qu'une absence de questionnement ou d'attention au « réel ».

Ainsi,

On ne quitte pas l'enfance, on se met à croire à la réalité, ce que l'on dit être le réel. (...) Grandir, c'est ne plus avoir la force d'en assumer la perception [du réel].³⁴⁷

³⁴³ *Ibid.*, p.28.

³⁴⁴ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.150.

³⁴⁵ *Loc.cit.*

³⁴⁶ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.12.

II.3. Mouvements fictifs du retour : l'irréversible

*Retour au commencement, refuge qui devient impasse.*³⁴⁸

Vladimir Jankélévitch distingue deux types de nostalgie : la « nostalgie close » qui débouche sur une « nostalgie ouverte »³⁴⁹ : la première, comme dans l'Odyssée, offre la possibilité d'un véritable retour, rétablissement du moment passé à l'identique. Pour V. Jankélévitch, elle oublie cependant le chemin parcouru entre temps, et le désir, peut-être, qu'a le héros de prolonger ses aventures ou, une fois rentré, de partir à nouveau chercher l'exaltation du voyage. Cette distinction nous permet de mettre en évidence l'illusion qui fonde le « regret » du temps passé, et de concevoir la nostalgie non pas comme seul désir de retour mais aussi comme conscience de l'impossibilité d'achever la boucle. Elle est donc fondamentalement une tension vers un ailleurs inaccessible. La nostalgie « a pour objet la terre la plus lointaine et le berceau de nos tout premiers commencements »³⁵⁰. Elle n'est donc pas forcément – comme on tend à le penser trop facilement – liée à l'exil géographique. Elle se fonde sur l'exil que connaît tout homme : celui du temps. Ainsi,

Ce n'est pas le regrettable qui est ici regretté (...), c'est le fait arbitraire, déraisonnable et même irrationnel de la passéité en soi.³⁵¹

II.3.1 Perte et reconstruction

Le retour, s'il est possible spatialement parlant ne l'est donc pas dans le temps : tel est le constat amer du nostalgique. C'est une banalité que de le dire, et pourtant, le sentiment qui accompagne cette impossibilité est bien à l'origine de multiples tentatives d'expression. L'enfance, par son nom même, se détache de l'âge adulte et apparaît comme particulièrement inaccessible. Aimé Césaire, dans son *Cahier d'un retour au pays natal* appelle le retour de ce temps révolu où l'avenir était encore une promesse :

³⁴⁷ *Ibid.*, p.93-94. Voir Annexe 1, A.

³⁴⁸ Henri Michaux, *Les commencements*, p.43.

³⁴⁹ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'irréversible et la nostalgie*. -Paris : Flammarion, 1974.- « La nostalgie », p.280.

³⁵⁰ *Ibid.* p.282.

³⁵¹ *Ibid.* p.287.

voum roooh oh
pour que revienne le temps de promission³⁵²

Si à la sortie de l'enfance, l'individu ne ressent pas forcément cette évolution comme une perte (chez nos auteurs, l'enfant est désireux de grandir), il n'est pas rare qu'ensuite, l'enfance prenne les traits d'un paradis perdu, d'un cocon rassurant.

Ah ! Je l'ai quittée pour toujours, la bonne maison de l'enfance !
J'appartiens maintenant à la rue hostile et solitaire, où la vie tôt ou tard nous repousse, je suis un de ces durs passants qui m'épouvantaient autrefois, un de ces passants qui ignorent le pelotonnement et la sécurité, et qui ont fermé derrière eux, à jamais, la porte bienheureuse !³⁵³

Le lyrisme est une des tonalités permettant d'exprimer cette sensation de perte. Il s'accompagne d'un éloge de l'enfance. De nos auteurs, Dany Laferrière est celui qui exprime de la manière la plus évidente cette nostalgie de l'enfance. L'utilisation même de la première personne pour se désigner enfant et l'utilisation récurrente du présent montrent qu'il s'agit de faire revivre ce temps regretté par l'écriture. En exergue, l'auteur a placé une citation de J-F Brierre, auteur haïtien (1909-1992) :

Grands faucons, noirs compagnons de
mes songes
qu'avez-vous fait du paysage ?
qu'avez-vous fait de mon enfance ?³⁵⁴

La substitution du terme « paysage » par celui de « mon enfance » au vers suivant nous propose l'image d'un décor, d'un milieu extérieur ayant irrémédiablement changé et représentant l'enfance. Ces « grands faucons » pourraient être des acteurs de l'oubli, gardiens des souvenirs : ils sont des acteurs intérieurs puisqu'ils sont « compagnons » des rêves, que l'écrivain interroge. L'anaphore et la question répétée

³⁵² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, p.31.

³⁵³ JALOUX, Edmond. *Le reste est silence* (1909) cité par Marie-José Chombart de Lauwe dans *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, p.222.

³⁵⁴ Citation de J-F Brierre mise en exergue du récit de Dany Laferrière, *L'Odeur du café*.

expriment l'intensité du sentiment de perte, la soif d'un retour. C'est donc sous le signe du regret et de la nostalgie que le narrateur entame son récit.

J'étais le centre du monde.³⁵⁵

Du centre, l'homme part vers l'éclatement, le non-situé, quitte la « maison de l'enfance ». Ce paradis perdu était aussi le paradis de Da :

Un jour, j'ai demandé à Da de m'expliquer le paradis. Elle m'a montré sa cafetière. (...) L'odeur du café des Palmes. Da ferme les yeux.³⁵⁶

L'Odeur du café se présente comme une succession de clichés photographiques et sensoriels d'un temps et d'un espace aujourd'hui disparus. Y-a-t-il, dans le titre de Dany Laferrière, une référence voulue à Saint-John Perse dont le poème « XVI » d'*Éloges* est terminé par ce vers, isolé par une étoile :

C'est alors que l'odeur du café remonte l'escalier.³⁵⁷

L'éloge de l'enfance est au centre de ce recueil de Saint-John Perse, et c'est sur l'image du poète (enfant) « assis, dans l'amitié de mes genoux » et ayant rendez vous avec un « insecte », ou des « pierres » qu'il termine son recueil. L'enfant de Dany Laferrière ressemble à cet autre enfant, assis, seul, et occupé de choses oubliées des adultes. Et le poète, lui aussi « seul » retrouve ainsi un peu de la saveur de l'enfance. La sensation qui reste, qui rappelle des moments de bien-être, transforme l'enfance en un « refuge » pour l'adulte exposé au monde.

Aimé Césaire, pour exprimer cette nostalgie, fait se succéder trois descriptions de lui-même, véritables portraits dessinés à trois instants différents de sa vie : le premier, encore « enfant », le second, « homme », et le dernier, l'étape de la perdition : la couronne de « daturas » et le « noir » faisant référence à la folie et à la magie noire.

- moi sur une route, enfant, mâchant une racine de
canne à sucre

³⁵⁵ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.38.

³⁵⁶ *Ibid.*, p.21.

³⁵⁷ Saint-John PERSE, *Éloges*, p.50.

- traîné homme sur une route sanglante une corde
au cou
- debout au milieu d'un cirque immense, sur mon
front noir une couronne de daturas³⁵⁸

La formulation de ce regard extérieur sur soi retient l'essentiel : la « route », la « canne à sucre » pour l'enfant qu'il était. Dany Laferrière, lorsqu'il se peint assis sur la galerie, observant les fourmis, ou parlant avec sa grand-mère utilise le même procédé. Patrick Chamoiseau décrivant « le négrillon » prend plus de distance avec ce « moi » enfant, mais il montre aussi de cette manière à quel point l'adulte en est devenu étranger.

L'enfance est un temps révolu, seuls les souvenirs et le travail d'écriture permettent de s'en rapprocher. Si elle est parfois présentée comme un « monde » à part, elle peut aussi prendre la forme d'une collectivité dont l'adulte est exclu :

On peut comparer les enfants à un vaste peuple qui aurait reçu un secret incommunicable et qui peu à peu l'oublie, sa destinée ayant été prise en main par des nations prétendues civilisées. (...) Pour ma part, j'ai su ce que savent les enfants et tous les raisonnements du monde n'ont pu m'arracher complètement ce quelque chose d'inexprimable. Les mots ne peuvent le décrire. Il se cache sous le seuil du langage, et sur cette terre il reste muet.³⁵⁹

Julien Green nous rappelle par cette réflexion l'étymologie du mot « enfant ». En effet, comment exprimer ce qui a été vécu à un âge où l'être humain est *infans*, ce qui en latin signifie « qui ne parle pas » ? Bien que nos corpus dépassent cette définition de l'enfant, le pur ressenti, formulé ensuite par l'adulte compose beaucoup de ces souvenirs d'enfance.

Un « monde », un « peuple » qui détient un « secret », un « paradis » perdu et inaccessible : le point commun entre ces métaphores, c'est la notion de limite, de

³⁵⁸ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, p.30.

³⁵⁹ GREEN, Julien. *Jeunes années. Autobiographie*. -Paris : Seuil, 1984. -Tome I, p.40 (coll. « Points »), cité dans Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, p.36.

frontière séparant l'adulte de son état d'enfant. À propos de la nostalgie chez les auteurs de la créolité, parmi lesquels Patrick Chamoiseau et Daniel Maximin, Maeve Mc Cusker affirme que :

Their nostalgia is no longer directed towards a prelapsarian Africa ; rather, their writing articulates a profound sense of loss and regret for an 'authentic' and localized Caribbean identity.³⁶⁰

La nostalgie pour cette « identité Caribéenne » n'est pas sans lien avec la nostalgie de l'enfance, ou plus particulièrement de certaines composantes de leur vie d'enfant. L'expérience créole prendrait en effet la forme d'un va et vient entre perte et réinvention : d'une première perte de mémoire due au déplacement massif des populations, à une récréation dans la plantation puis, à nouveau, une perte de la mémoire « créole » qui s'était alors construite.

Les parleurs et blagueurs se dressaient droits dans un cirque jovial que l'on encourageait. En ce temps-là, aucun applaudissement, mais de précises modulations de gorge que la langue créole a aujourd'hui perdues.³⁶¹

Maeve Mc Cusker montre que l'expérience Caraïbe commence avec la perte plus qu'avec la plénitude.³⁶² Ces retours à l'enfance se font alors l'écho d'un mouvement de perte-recréation constitutif de l'expérience même de la créolité.

Ambigüité donc de ces auteurs créoles dont l'écriture évolue entre la restitution d'un vécu « créole » défini, constituant une forme d'origine et les principes qu'ils défendent : l'instabilité, l'hybridité, le « chaos ». Dany Laferrière n'a pas la même approche : il ne fait pas de son enfance un lieu exemplaire de la créolité, mais plutôt le lieu d'une expérience individuelle heureuse amenée à être déstabilisée par « le monde ».

³⁶⁰ Mc CUSKER, Maeve. *Patrick Chamoiseau. Recovering Memory*. –Liverpool : Liverpool University Press, 2007.- p.10. « Leur nostalgie n'est plus dirigée vers une Afrique d'avant la chute ; leur écriture articule plutôt un sens profond de la perte et le regret d'une identité Caribéenne « authentique » et localisée ».

³⁶¹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.167.

³⁶² Maeve Mc Cusker. *Patrick Chamoiseau. Recovering Memory*, p.11.

Il conjure le « fantasme » de la « perte originare » par la poétisation d'un vécu géographique complexe : la seule lecture de *L'Odeur du café* ne donne pas en effet une image représentative de ce qu'est dans la totalité de son œuvre, le rapport de Dany Laferrière à l'expérience humaine du monde.³⁶³

II.3.2 Re-parcourir les lieux

Toutefois ces plateaux et ces déserts n'ont à mes yeux tant d'attrait que parce qu'un événement de ma vie d'enfant a ajouté à leur séduction le prestige et l'appel d'un tout autre lieu de la terre.

Cet événement, ce fut un récit, qui s'appelait *Dans les sables rouges*.³⁶⁴

L'angoisse vient du temps, irréversible et de la mort. L'adulte, par l'expérience du phénomène de l'oubli, prend en quelque sorte la mesure de ce que veut dire la disparition de quelque chose qui a existé. Lamartine compare ainsi le voile qui couvre un mort que l'on a connu à l'oubli qui couvre les souvenirs de la jeunesse (« une morte »). Se pose la question de la meilleure chose à faire : soulever une dernière fois le linceul, et voir ce visage autrefois vivant, mort et immobile, ou ne rien faire. Tenter de retrouver les souvenirs de sa jeunesse, et trouver celle-ci comme « morte », immobilisée et dégradée par la mémoire, ou ne rien faire.

Sous ce voile de l'oubli il y a une morte : c'est ma jeunesse ! Que d'images délicieuses, mais aussi de regrets saignants se ranimeront avec elle !³⁶⁵

Ce « voile » de l'oubli qui masque des moments ternis, fait écho chez nos auteurs à l'angoisse de la destruction par le « feu » qui réduit en poussière les choses existantes, notamment celles qui possédaient un pouvoir de rappel.

³⁶³ Se reporter à ce sujet à mon mémoire de M1, « Figures du narrateur et représentations du monde dans deux romans de Dany Laferrière : *Pays sans chapeau* et *L'Énigme du retour* ».

³⁶⁴ BONNEFOY, Yves. *L'arrière-pays*. [1972, Coll. « les sentiers de la création »].- Paris : Éditions Gallimard, 2005. - p.35.

³⁶⁵ LAMARTINE, Alphonse de. *Les confidences*. [1849]- Paris : Alphonse Lemerre, s.d.- Livre premier, « I À M.*** », p.21-25. Voir Annexe 8.

Daniel Maximin fait le récit du « grand incendie »³⁶⁶ qui a marqué son enfance et touché les maisons limitrophes à la sienne. Le premier paragraphe est consacré à la première pensée de l'enfant : sauver la pierre de la Soufrière, souvenir de l'ascension et protectrice contre le volcan. Dans les paragraphes suivants se déroule le récit de l'évènement en lui-même. Le père demande à ses enfants de prendre avec eux une mallette, contenant des écrits de jeunesse: le feu annonce la disparition de ce que l'on possédait, l'écrit et plus généralement les objets, un puissant moyen d'anamnèse. La première réaction est donc de sauver ce qui a une valeur sentimentale, les objets qui ont un pouvoir de rappel. L'enfant sorti de sa maison s'installe alors :

(...) pour observer de loin cette éruption de maisons, devinant le spectacle du lendemain³⁶⁷

Ce spectacle est celui de la destruction, de la disparition d'un monde connu. Si le feu est mentionné ici comme pouvoir destructeur, balayant par le biais du volcan des villes qui n'auraient pas du être érigées, effaçant ainsi les traces du passé, le lien entre le feu et l'oubli en tant que tel est plus fort chez Patrick Chamoiseau. Le feu n'a d'ailleurs pas l'exclusivité de la destruction, le cyclone apportant aussi la « disparition » d'objets « souvenirs » :

Unique rescapée des enfances et des déménagements, cette peinture m'a longtemps accompagné, jusqu'à sa disparition dans un cyclone, avec deux valises de souvenirs saccagés.³⁶⁸

Dans la préface de Patrick Chamoiseau, le feu détruit la maison d'enfance. Ce récit est l'occasion pour l'auteur d'exprimer l'effet de l'évènement sur sa mémoire et son vécu de sa mémoire. Se pose ici la question de la disparition définitive d'un lieu essentiel de l'enfance, si bien que, la maison anéantie, c'est l'enfance qui s'est consumée :

« Mon enfance charbonnée »³⁶⁹

³⁶⁶ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.35.

³⁶⁷ *Loc.cit.*

³⁶⁸ *Ibid.*, p.43.

Cette expression met en évidence l'importance du lieu pour le souvenir et la transformation d'une matière vivante, vécue, colorée en matière morte et noire. Cette maison dans laquelle il n'avait jamais « remis les pieds »³⁷⁰, tout en passant à côté parfois, ne pourra plus, « au grand jamais », être source d'informations, être objet de mémoire.

Le récit d'enfance s'accompagne chez Dany Laferrière et Patrick Chamoiseau de la mise en scène d'un retour sur les lieux de l'enfance. Le narrateur nous raconte que l'« homme », opposé au « négrillon », a déjà tenté de revenir réellement sur les lieux de sa naissance, retrouver la « primordiale sensation »³⁷¹, afin de raviver le souvenir oublié :

Il est arrivé à l'homme de refaire ce chemin de naissance³⁷²

Ces tentatives de retour sont des échecs : « Ce fut en vain »³⁷³. La « sensation » s'est évanouie et pourtant, oubliée, elle est l'origine d'une vague tristesse :

L'homme connaît aujourd'hui un faible mélancolique pour les temps de pluies, les vents humides et les nuits advenues en rivière.³⁷⁴

Le récit du retour en Haïti du narrateur-écrivain du *Charme des après-midi sans fin* oscille entre le bonheur de retrouvailles imaginaires et l'impression d'avoir affaire à une ville fantôme.

Je suis retourné dernièrement, le 11 août 1997, à Petit-Goâve. La première fois depuis mon départ, il y a trente ans. (...) Et je les ai tous revus.³⁷⁵

³⁶⁹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.12.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.11.

³⁷¹ *Ibid.*, p.23.

³⁷² *Loc.cit.*

³⁷³ *Ibid.*, p.24.

³⁷⁴ *Loc.cit.* L'enfant naît un jour de pluie.

³⁷⁵ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.295.

Dans les souvenirs et dans le rêve, l'écrivain trouve son compte et oublie le « temps » :

J'ai pris tant de plaisir à être à Petit-Goâve que je n'ai pas vu le temps passer.³⁷⁶

Au contraire, les lieux parcourus par le « négriillon », comme la promenade « sous les tamariniers de la Savane »³⁷⁷ ont pour le narrateur adulte perdus leur charme – parce qu'ils se sont transformés. Le narrateur s'en désole en utilisant l'interjection « hélas », nous faisant la description du lieu encore vivant en creux de celle du lieu abandonné :

Ce n'était pas un lieu pour les enfants. Le négriillon sevré de cinéma s'y trouvait pénitent. Il ne l'apprécierait que plus tard, au moment où, hélas, la Savane perdrait de son âme sous les tamariniers vieillissés et au long des allées n'abritant plus de leurs anciens soupirs qu'un aboulisque écho noyé dans le kiosque vide.³⁷⁸

Dans son incipit, Dany Laferrière propose au lecteur de se rendre sur les lieux de son enfance, lui indiquant la route à suivre³⁷⁹, le nom qu'il faut donner à sa grand-mère « Da » : nous autres lecteurs devrions pouvoir, en nous rendant sur les lieux réels, rencontrer Vieux os et sa grand-mère sur leur galerie. Cette manière de présenter le souvenir montre à quel point il est ancré dans un lieu, et dessine l'envie d'un retour qui ne serait pas désabusé par le passage du temps, semblable à celui du *Charme des après-midi sans fin*. L'imagination et l'écriture laissent donc à l'auteur, mais aussi au lecteur, le droit à l'illusion : celle du prolongement d'un temps *a priori* terminé. L'exclamation « Bonne nuit, Da »³⁸⁰ qui clôt le dernier chapitre fait du temps de l'écriture une journée, appelée à recommencer le lendemain, au prochain jour qu'ouvrira la mémoire.

³⁷⁶ *Loc.cit.*

³⁷⁷ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.166.

³⁷⁸ *Loc.cit.*

³⁷⁹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.15, voir Annexe 2.

³⁸⁰ *Ibid.*, p.227.

Là, maintenant, dans la lueur de forge qui nimbe ma dernière vision d'elle [la maison], tout s'est raidi au grand jamais. Raidi et déraïdi. Je ne pourrai plus y ajouter une ligne qui ne soit de nostalgie et de regret profond... - donc, qui ne soit étrangère à mon enfance créole³⁸¹.

La disparition de la maison d'enfance provoque un mouvement intérieur contradictoire. L'homme prend conscience de l'impossibilité de corriger le souvenir par un retour sur les lieux (« raidi »), alors que naît en lui et dans son écriture un nouveau mouvement, un sentiment de « nostalgie et de regret » (« déraïdi »). Le souvenir de l'« enfance créole », heureuse et insouciante du temps, se libère d'une certaine raideur en se transformant sous l'effet des sentiments nouveaux : écrire sa nostalgie dans un récit d'enfance, n'est-ce pas trahir cette dernière ?

II.4. Le rire et l'instable

Je refuse de me donner des boursouflures comme
d'authentiques gloires.
Et je ris de mes anciennes imaginations puérides.³⁸²

L'enfant : un personnage qui prête au sourire si ce n'est au rire, auquel on associe l'adjectif péjoratif « puéril ». Cette citation d'Aimé Césaire pose la question du sérieux de l'enfance, et donc de la possibilité ou non de faire un éloge sans rire parfois des « boursouflures » de l'être en formation. Le récit d'enfance contient des farces, des facéties, décrypte une intelligence dynamique mais encore naïve : il met en scène l'existence d'un certain « décalage » avec la pensée et le comportement de l'adulte. Si ce n'est l'enfant, le temps de l'enfance est comme nous l'avons vu l'objet d'une nostalgie dans les œuvres de notre corpus. Azouz Begag intitule son article pour le colloque *Le récit d'enfance. Enfance et écriture*, « L'humour à la rescousse »³⁸³ : il tente de montrer en quoi l'humour est un « souffle », « un élément de régénérescence,

³⁸¹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.12-13, voir Annexe 1, B.

³⁸² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, p.38.

³⁸³ BEGAG, Azouz. « L'humour à la rescousse ». *Le récit d'enfance. Enfance et écriture*. [dir. Denise Escarpit, Bernadette Poulou]. Paris : Ed. du Sorbier, 1993, p.189-194.

de réconciliation des oppositions »³⁸⁴ dans le cadre d'une recherche identitaire. Alors, quels sont les éléments qui ont trait au rire dans nos œuvres (mises en scène de celui-ci, procédé comique dont l'enfant est la cible...) et quel contraste fait-il naître ?

II.4.1 Mises en scène du rire et nostalgie

Lorsque le rire est mis en scène entre des personnages, il participe à la construction d'un ressenti nostalgique. La « mélancolie » amorce comme nous l'avons vu la fin de l'enfance chez Patrick Chamoiseau : si un bonheur diffus se fait sentir, le rire n'est pas présent dans *Antan d'enfance*. Il est éventuellement associé aux réunions entre adultes autour d'un punch ou aux fêtes, mais le narrateur ne met pas en évidence la participation du négrillon à ces instants. La nostalgie est profondément empreinte de mélancolie : le bonheur passé se teinte de l'esprit du narrateur aujourd'hui. Au contraire, le narrateur de *L'Odeur du café* raconte des instants où le rire résonne dans un présent reconstitué. Ce « rire » termine une conversation, et ouvre un espace de bonheur dont l'écriture tente de retrouver la suspension :

Zette referme brusquement la porte. Da et moi, on se met à rire.³⁸⁵

Il est provoqué par le comportement « mécanique »³⁸⁶ de la voisine, s'adressant toujours à la même heure à ses voisins pour demander l'heure. Ce « rire », à une exception près³⁸⁷, est toujours placé en fin de partie³⁸⁸. Le blanc typographique ouvre l'espace d'une rêverie indicible, d'une continuation personnelle du souvenir écrit (y compris pour le lecteur). Au souvenir d'un spectacle drôle, le narrateur exprime le rire

³⁸⁴ *Ibid.*, p.194.

³⁸⁵ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.53.

³⁸⁶ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, « Ce qu'il y a de risible (...) c'est une certaine raideur de mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne. » p.8. « Changement continu d'aspect, irréversibilité des phénomènes, individualité parfaite d'une série enfermée en elle-même, voilà les caractères extérieurs (réels ou apparents, peu importe) qui distinguent le vivant du simple mécanique. », p.68-69. Sur l'enfance voir Annexe 9.

³⁸⁷ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.197. Il s'agit d'un dialogue entre enfants, « Tout le monde se met à rire. Même Sylphise. » Si l'épisode ne se clôt pas sur le rire, il apporte cependant une ponctuation importante.

³⁸⁸ *Ibid.*, voir, en plus des extraits cités, « Da a ri, de même que Simon. Moi aussi », p.32 et « Le docteur Cayemitte riait encore lorsqu'il tourna le coin », p.215.

isolément du reste de la description, avec un retour à la ligne et une phrase nominale : « Un fou rire »³⁸⁹.

Le véritable rire n'apparaît réellement qu'une fois chez Daniel Maximin (en dehors de ce qui est décrit comme des amusements):

Rassemblés tous les cinq sur le lit des parents, fenêtre ouverte sur le volcan afin de suivre les événements, nous avons entamé un débat animé pour savoir lesquels d'entre nous les parents devraient abandonner si cela s'avérait nécessaire à la survie des autres. On se mit d'accord assez vite sur l'abandon du bébé : il aurait moins de vie à regretter(...). Les grands suggéraient les petits et les petits les grands, dans un déluge d'arguments et de rires qui révélait surtout notre peur d'une séparation.³⁹⁰

Les « rires » sont étroitement liés au drame que les enfants vivent ensemble. Le « déluge d'arguments et de rires » renvoie au scénario dramatique qu'ils imaginent : « abandonner », « séparation », « abandon ». Rire désamorçait les sentiments de doute et la peur de se retrouver seul et renforce le sentiment du collectif. L'instant collectif est donc ce qui est regretté ici à travers le rire : l'intensité des émotions partagées avec les frères et sœurs.

Nous observons donc trois manières différentes de relater le souvenir d'instant où le « rire » se fait entendre. Bergson affirme que « le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion »³⁹¹ : à la lecture de ces passages, le lecteur peut rire, s'il ignore la mise en forme et se focalise sur l'histoire qui a fait rire nos personnages. Mais, il est le plus souvent ému par le souvenir d'une manière qui le rend pensif. Bergson distingue ce qui s'adresse au « cœur » ou à l'« intelligence pure »³⁹². La nostalgie exprimée par ces mises en scène du rire nous empêche d'en rire vraiment : nous sommes « attendris », et nous sourions de ce que nous lisons. L'exemple prit dans le dictionnaire³⁹³ pour illustrer

³⁸⁹ *Ibid.*, p.17.

³⁹⁰ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.58.

³⁹¹ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, p.3.

³⁹² *Ibid.*, p.4.

³⁹³ En l'occurrence *Le Petit Robert*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1990.

l'utilisation de l'adjectif « Attendrissant, ante » est « *Une naïveté attendrissante* ». Est attendrissant quelque chose ou quelqu'un « qui excite la compassion, l'émotion », « qui porte à une indulgence attendrie ». Si l'on peut rire franchement de la naïveté, on peut aussi exciter la pitié grâce à elle et « attendrir », rendre plus sensible le lecteur. De quel côté sommes-nous, quel est l'équilibre entre le rire « insensible » et l'émotion ?

II.4.2 L'infléchissement du rire vers l'attendrissement

Retrouver le rire de l'enfant peut désamorcer un instant la douleur de la nostalgie, cependant, rire de l'enfant que l'on était est un moyen encore plus radical de prendre du recul face au désir de retour, une façon de vivre à nouveau dans le présent, depuis le temps d'où l'on parle. Le rôle du lecteur est incontournable : en dernier ressort, il tranche selon sa sensibilité les instants où la bascule entre « rire » et « émotion » n'est pas évidente.

L'enfant est lui aussi une cible du rire, qu'il s'agisse de celui des autres personnages, de celui du narrateur-auteur, ou encore du lecteur.

Où la personne d'autrui cesse de nous émouvoir, là seulement peut commencer la comédie. Et elle commence avec ce qu'on pourrait appeler *le raidissement contre la vie sociale*. Est comique le personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres. Le rire est là pour corriger sa distraction et pour le tirer de son rêve.³⁹⁴

Correction *a posteriori* de l'enfant, de sa « distraction », de son « rêve » : chez Dany Laferrière, seul le rire du lecteur peut incarner cette « correction », le narrateur étant l'enfant lui-même. Le récit à la troisième personne est idéal pour montrer au lecteur la position à prendre par rapport à l'enfant et faire rire d'un personnage. On rit donc des péripéties d'un ami de Vieux os, pas de lui :

Parfois, il emmène sa vieille mère avec lui, qui le tient par la taille. Un soir, elle est tombée en plein milieu du marché. Wilson ne s'est aperçu

³⁹⁴ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, p.102-103.

de sa disparition qu'en s'arrêtant pour saluer le docteur Cayemitte qui lui a demandé des nouvelles de sa mère.³⁹⁵

Ou encore des filles qui se disputent, et dont l'enchaînement des coups est rendu comique grâce à une sensation de rapidité donnée par les phrases courtes et le jeu des prénoms.

Une grosse fille en profite pour donner à Sylphise une tape sur l'oreille. Vava se retourne à temps pour voir Philomène retirer vivement sa main. Zina donne un coup de pied à Philomène. La fille d'à côté donne à Zina un coup sur la tête.³⁹⁶

De temps en temps, Vieux os est tout de même la cible du rire d'autres personnages : « Da rit de mon insistance »³⁹⁷, « Willy Bony se met à rire sans s'arrêter »³⁹⁸ ou même, du narrateur qui par moment, en utilisant l'imparfait, montre la différence de connaissance entre l'adulte et l'enfant :

Je me disais tout le temps que les poissons allaient sûrement me manger la main, parce qu'ils devaient savoir que je venais de manger du poisson.³⁹⁹

Le lecteur se joint alors au narrateur pour rire des ignorances enfantines, un rire non pas réellement « contre » l'enfant, mais qui montre un décalage entre la norme et le comportement de ce dernier. Un rire qui s'apparente, malgré la contradiction supposée entre rire et émotion à un « attendrissement sur « l'image de soi » enfant »⁴⁰⁰, comme Marie-José Chombart de Lauwe intitule un des chapitres de son livre.

³⁹⁵ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.191.

³⁹⁶ *Ibid.*, p.198.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.42.

³⁹⁸ *Ibid.*, p.152. Après un dialogue reconstituant une discussion entre Vieux Os et Willy Bonny, à propos de la nourriture des poissons : « Du poisson, me dit Willy Bonny. – Mais on est pas vendredi. »

³⁹⁹ *Ibid.*, p.154.

⁴⁰⁰ Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, p.221.

Le narrateur de Patrick Chamoiseau, bien que plongé dans les méandres de son imagination et de sa mémoire, nous fait rire de l'enfant qu'il était. Tous ces moments d'isolement, de contemplation, ces signes de méconnaissance du « monde » témoignent de son âge et sont autant d'occasions de rire. Pourtant, l'immobilité contemplative par exemple est bien un « loisir », une manière de se grandir par le jeu : difficile de définir une limite entre le sérieux du geste pour l'enfant et notre perception de ce geste, dans une référence d'adultes. Les émotions que procure l'enfant, par leurs contradictions mêmes, peuvent expliquer l'attrait que nous ressentons pour ce type de récits prometteurs en termes de gestes « naïfs », de scènes comiques et attendrissantes.

Si conscient qu'il puisse être de ce qu'il dit et de ce qu'il fait, s'il est comique, c'est qu'il y a un aspect de sa personne qu'il ignore, un côté par où il se dérobe à lui-même : c'est par là seulement qu'il nous fera rire. Les mots profondément comiques sont les mots naïfs où un vice se montre à nu : comment se découvrirait-il ainsi, s'il était capable de se voir et de se juger lui-même ?⁴⁰¹

Cette conscience supplémentaire de l'adulte pose la question du rapport entre l'enfant et l'humain : la naïveté ne présuppose pas l'absence de comportements violents ou que la société réprimerait. Elle n'est pas « innocence » au sens d'absence de « fautes », elle est « innocence » au sens de méconnaissance des règles par la suite intégrées.

II.4.3 Enfance et humanité

A propos des figures d'enfant dans la littérature et le cinéma maghrébins, Nawel Ouakaoui observe que « l'enfant représenté ne signifie plus une personne mais un signifiant dans la construction du récit. Il est le prototype d'une humanité qui aurait pu être parfaite si elle n'avait pas chuté dans l'univers de l'adulte. »⁴⁰² La nostalgie de l'enfance exprimée par nos auteurs pourrait faire croire que ce « prototype » d'eux-mêmes était le meilleur être qu'ils aient été ; dans un même temps, la réduction de

⁴⁰¹ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, p.112.

⁴⁰² OUKAOUI, Nawel. *Le regard de l'enfant dans la littérature et le cinéma maghrébins*. Thèse : Université Grenoble 3, 2003. - p.475.

l'individu à un « type » est un des moyens du comique. Qu'en est-il du rapport entre enfant, homme, et humanité dans nos œuvres ?

L'enfance étant un moment d'ouverture sur le monde, l'enfance créole va surtout célébrer la mixité et les identités antillaises plurielles, l'ouverture vers ce qui est nouveau (...), ce qui est différent et ignoré.⁴⁰³

Dans *Antan d'enfance*, le narrateur n'épargne pas l'enfant : ses gestes et ses comportements ne sont pas ceux d'un « enfant » entendu comme un être particulièrement « ouvert » au monde. L'enfant est homme au sens où les désirs et les pulsions qu'il ressent sont les mêmes. En effet, la tentation de l'exclusion de l'autre est évidente chez lui : l'humanité s'arrête aux personnes de son âge et de son sexe, aux garçons. Il exclut ainsi les « petites-filles » de « l'espèce des êtres humains »⁴⁰⁴ : les différences entre les activités de ces créatures étranges, observées par le trou du mur séparant les deux cours de récréation, et les siennes l'empêchent de voir en elles des membres de son espèce⁴⁰⁵. Patrick Chamoiseau pose ainsi la question de la nature humaine et des rencontres nécessaires au dépassement des idées reçues.

Dans son œuvre, Daniel Maximin pense aussi la question de l'autre et du proche et notamment des genres. Il définit lors d'un colloque la « vertu d'enfance » : « c'est le refus de l'esprit de sérieux, c'est accepter le jeu, ce qui fait qu'on devient écrivain, musicien, accepter la fragilité et additionner. »⁴⁰⁶ Ainsi, l'enfant possède des vertus qui

⁴⁰³ Thomas C. Spear, « L'Enfance créole : la nouvelle autobiographie antillaise » dans *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles. Exil, Errance, Enracinement*, p.147.

⁴⁰⁴ « Enfin, tout en bas, misérable, merveilleuse, et cherchant à survivre, l'espèce des êtres-humains : petites personnes de son âge, benjamins comme lui (...) Se sortir de là. Devenir capable d'agir sur le monde, quitte à désertir les rives de l'humaine condition. » Patrick Chamoiseau, *À bout d'enfance*, p14-15.

⁴⁰⁵ « Une mutilation douloureuse les avait éjectées de l'humanité pour les réduire à l'état de mollusques... oh quel fer !... » Le narrateur rend comique la naïveté de l'enfant, tout en remaniant des clichés, *Ibid.*, p.143.

⁴⁰⁶ MAXIMIN, Daniel. « Sous le signe du colibri ». *Postcolonialisme & Autobiographie : Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*. [Ed. Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe]. Amsterdam/Atlanta, GA : Rodopi, 1998, p.211.

lui sont caractéristiques et notamment celle de savoir « jouer ». La « fragilité » est ce qui permet le rapprochement de soi et de l'autre.

« Ce qui compte ce n'est pas le même et l'autre, mais c'est le proche »
m'avait dit Hélène Cixous ; c'est-à-dire, le cheminement du même à
l'autre. C'est l'essentiel et ce qui m'intéresse.⁴⁰⁷

Le jeu est-il le « cheminement » par excellence du même à l'autre ? La fiction du jeu (ou du « je ») permet des rapprochements que l'approche sérieuse du réel ne permet pas. La proximité peut ainsi se construire. Ce « cheminement » est aussi celui qui mène de l'adulte à l'enfant. Chamoiseau fait taire l'impression de supériorité de l'adulte lisant son récit en montrant que ses actes ne sont parfois pas plus importants, plus réfléchis ou meilleurs que celui de l'enfant. Tout est une question d'échelle et de pouvoir.

(...) grâce à la fiction, c'est là que l'enfant pourra le mieux égaler
l'adulte.⁴⁰⁸

Les jeux ont une portée qui dépasse le simple amusement : nos auteurs nous montrent que, lorsque l'enfant joue ou se sert de son imagination, il est loin d'être « puéril » : au contraire, il est un miroir pour l'homme dans son rapport à la vie, aux animaux, et aux autres. La « fiction » permet par exemple à l'enfant de se raconter des histoires sur les animaux et les insectes : « égaler » l'adulte passe aussi par l'invention de jeux permettant de se sentir détenteur d'un même pouvoir. Patrick Chamoiseau et Dany Laferrière font de ces observations d'animaux le lieu d'une observation de l'homme. Cette forme d'anthropocentrisme permet d'amener une réflexion sur le rapport de l'homme à l'animal, mais aussi sur les « modèles » construits par l'observation.

Le vocabulaire utilisé pour décrire l'organisation des animaux et leurs comportements est celui des sociétés humaines : au contraire, les hommes (dans une

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.210.

⁴⁰⁸ SUBES, J. « Hypothèse sur l'enfance ». *Enfance*, 1952, Tome 5, n°1, p.70.

foule, au marché...) sont souvent désignés de noms d'insectes⁴⁰⁹. Ainsi, l'araignée possède un véritable « génie » de construction (le négrillon l'observe en train de reconstruire sa toile) :

Le négrillon stupéfié voyait la ruine prendre une texture impeccable, et il se demandait déjà comment un tel génie pouvait seulement servir à tant de cruauté.⁴¹⁰

Les victimes successives de cette araignée deviennent les victimes d'un « holocauste arachnéen »⁴¹¹ : l'observation des animaux par l'enfant nous ramène à celle de l'homme par l'homme et en l'occurrence à cet événement extrêmement meurtrier qu'est l'holocauste⁴¹². Ainsi, ce « génie » de la capture s'applique, à un âge plus avancé, aux commerçants syriens :

Il l'engluait comme une proie jusqu'à ce qu'elle développe une monnaie et se gagne n'importe quoi. Le négrillon croyait revivre son âge des araignées.⁴¹³

Cette comparaison est suivie d'une description plus précise de la méthode de « prise », où l'auteur utilise une isotopie de la chasse : « affût », « appât », « ferrer »

⁴⁰⁹ « Police, pompiers, gens de la politique, bougres en folie solennelle, négresses porteuses de sacs, djobeurs éperdus, chabins à quatre pattes : véritable niche de fourmis folles affairée aux survies mais demeurant attentive aux clins d'œil de l'aubaine. » Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.121.

« Une vraie fourmilière » (le marché) p.20, « Tout le monde court d'un bout à l'autre. On dirait des fourmis folles. » p.33, et p.38, les tantes sont comparées à des fourmis. « Autour de lui, les gens courent dans toutes les directions. On dirait des fourmis ailées. » p.56, « Timise me fait toujours penser à un oiseau de proie. Un vautour. » p.107, Dany Laferrière, *L'Odeur du café*.

⁴¹⁰ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.30.

⁴¹¹ *Loc.cit.*

⁴¹² Le terme holocauste est employé pour désigner l'extermination des juifs par les nazis, mais au départ, il signifie « sacrifice religieux ». L'araignée pratique donc un sacrifice meurtrier, comme les hommes peuvent le faire, au nom de.

⁴¹³ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.135.

« porter l'estocade du prix »⁴¹⁴. Vieux os lui aussi « aime » observer et se trouver en position de domination sur les insectes et les animaux :

J'aime m'allonger sur la galerie fraîche pour regarder les colonnes de fourmis noyées dans les fentes des briques. Avec un brin d'herbe, je tente d'en sauver quelques-unes.⁴¹⁵

Qu'il est agréable de voir les autres se noyer dans la tempête lorsqu'on est confortablement assis sur son fauteuil ! L'enfant fait preuve d'un certain cynisme : si les hommes, en retour, ne devenaient pas des fourmis, peu importe ces insectes, mais les liens opérés par ces deux enfants montrent clairement une forme d'indifférenciation. Les fourmis ont, sans aucun doute, un nom :

Peut-être portent-elles le même nom ?⁴¹⁶

Leur individualité est remise en cause : les hommes considérés comme une masse mouvante semblent perdre leur humanité. Daniel Maximin aussi use d'une comparaison avec des « fourmis »⁴¹⁷ pour décrire un groupe d'hommes. L'enfant réalise que les hommes ne sont pas plus importants que cela face à une nature capable de destructions si importantes. Tout homme redevient alors un enfant (« calendriers enfantins », « petits destins »):

Ton volcan ramenait nos existences présentes à une simple péripétie de son histoire. Pour toi, il ne t'avait pas bien vu, et tu lui pardonnais de ne pas nous épargner ce rendez-vous inscrit sur son emploi du temps, indifférent à nos calendriers enfantins et nos petits destins.⁴¹⁸

⁴¹⁴ *Ibid.*, p.136.

⁴¹⁵ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.26. Ou encore : « Un rat mort. Je l'ai touché avec la pointe de mon soulier. Son ventre est mou et doux. J'ai mis tout mon poids sur son ventre. Sa bouche s'est ouverte sur un petit cri. » p.178

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.28.

⁴¹⁷ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.54.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.55.

À l'échelle de la nature, le temps humain se réduit à une « simple péripétie » sans importance et l'enfant lui-même (que le volcan personnifié ne voit pas) se plie à sa loi.

Le lecteur ressent simultanément une « sympathie » évidente pour le jeu et l'intelligence de l'enfant et une répulsion face à la cruauté de certaines de ses actions. Patrick Chamoiseau particulièrement nous engage à rester sur un seuil situé entre attendrissement et condamnation.

La sympathie qui peut entrer dans l'impression du comique est une sympathie bien fuyante. Elle vient, elle aussi, d'une distraction. C'est ainsi qu'un père sévère, va s'associer quelquefois, par oubli, à une espièglerie de son enfant, et s'arrête aussitôt pour la corriger.⁴¹⁹

À l'appui du rire se trouve la création d'une communauté temporaire. Entre le lecteur et les narrateurs, entre les personnages... cette communauté se définit en opposition avec un « autre » qui est l'objet du rire.

On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé.⁴²⁰

L'enfant représente l'espoir : il est le signe d'un renouveau qui peut obéir, selon notre conception de l'histoire, à un mouvement circulaire ou de spirale. Promesse et avenir de la collectivité, il cristallise l'attention de ceux qui cherchent à définir une nature humaine, mais aussi une manière d' « exister » originelle. Dans nos œuvres, il représente une humanité plus ou moins consciente d'elle-même (plus, chez Daniel Maximin, moins chez nos deux autres auteurs), susceptible de provoquer le rire, l'attendrissement ou la correction selon l'approche proposée par les narrateurs, mais aussi selon les lecteurs. Comme « Le fou » qui « au lieu de rire, (...) s'est fâché » si bien que « tout a commencé à mal tourner »⁴²¹, l'enfant reste en marge de certains codes du monde « commun ». Son regard n'en a que plus de valeur.

⁴¹⁹ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, p.150.

⁴²⁰ *Ibid.*, p.4.

⁴²¹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.205.

III Investir l'espace de l'enfance : collectifs et création

Dessiner l'enfance permet de mieux dire une culture, de faire exister l'« arrière-pays » qu'est le passé mais aussi la société, l'environnement, les autres : un paysage qui peut être partagé. Nos récits d'enfance ne parlent pas que d'individus : ils sont aussi des témoignages de la genèse de collectifs, de la construction d'un comme-un. En l'écrivant ainsi, nous suivons l'idée exprimée par Yves Citton qu'il y a :

« (...) derrière les références (aujourd'hui fréquentes) au « commun », un montage toujours particulier que nous proposons d'écrire un « comme-un ». Une telle écriture entend suggérer à la fois que les humains agissent toujours à travers des collectifs qui tendent à les *unifier*, mais que « l'un » qui résulte de cette unification relève toujours d'une fiction, d'un *comme*. »⁴²²

Quels sont les collectifs présents dans nos œuvres ou formés par nos œuvres et comment sont-ils construits ? Ce mouvement de construction collective a pu être observé dans un corpus plus large par Louise Hardwick :

In the present examination of the *récits d'enfance*'s potential to serve as a transformative and engaged mode of enunciation, however, it becomes apparent that one of the significant features of each narrative is indeed the forging of links between private individual destiny and the wider social-political context.⁴²³

Cette réflexion souvent menée par les études postcoloniales mais aussi francophones (avec des auteurs comme Assia Djebar) sur le lien entre mémoire personnelle et mémoire collective (avec la question du « laisser parler », donner une

⁴²² CITTON Yves et QUESSADA Dominique, « Du commun au comme-un », *Multitudes*, 2011/2 n° 45, p.20.

⁴²³ Louise Hardwick, « The rise of the *récit d'enfance* in the Francophone Caribbean », dans *Postcolonial Poetics. Genre and Form*. p.168. « Dans le présent examen du potentiel des récits d'enfance à être utilisés comme mode d'énonciation engagé et acteur de changement, cependant, il devient évident que l'un des traits significatifs de chaque récit est en effet de forger un lien entre le destin individuel et le contexte politique et social plus largement. »

voix ou du « parler pour », au nom de) est un élément important du travail de Patrick Chamoiseau et Daniel Maximin lié à leurs écrits sur la créolité. Dany Laferrière, nous le verrons, se démarque de ces deux auteurs dans son approche de l'expérience collective, qu'elle soit mise sous le signe de la filiation ou de la génération. L'expérience individuelle du temps est donc liée à une expérience collective qui prend la forme d'une Histoire partagée, ou encore de voix, de récits rapportés. L'enfant semble représenter, par son regard « naïf » sur le monde et sur le langage, un pouvoir de redescription, une puissance imaginaire proche de celle de la poésie. L'enfance permet ainsi d'évoquer l'origine du geste de création qui bouleverse la représentation établie.

III.1. Une histoire personnelle qui se mêle à une Histoire, à une génération

Une première manière de situer un parcours individuel dans une Histoire est d'insérer des références à des événements « historiques » datés, ou aisément reconnaissables qui par là même inscrivent le récit dans le monde et le temps réel – c'est-à-dire partagé aussi par le lecteur. L'Histoire ne se limite pourtant pas à une série linéaire d'événements. L'utilisation des différents types de discours rapportés montre dans chacun des récits la volonté d'inclure l'autre par la parole, ou encore par la citation d'écrits : l'enfant n'est pas seul, il se forme au contact des autres, avec d'autres, et pour se remémorer ces instants, il n'est pas rare que l'on fasse appel à une « mémoire collective »⁴²⁴, et peut être même à celle d'un « rôdeur » quelconque.

Il y a l'image du papa-cordonnier. Qui parle mémoire ? Quel rôdeur se souvient ?⁴²⁵

L'enfant vit dans une collectivité qui l'éduque et le forme : son regard, ses premiers pas nous permettent de découvrir celle-ci en même temps que lui, avec moins la tentation de l'exotisme que la curiosité et l'envie d'apprendre.

Sous le couvert de l'innocence, le lecteur est appelé à reconnaître la sagesse de toute une communauté spontanément et candidement

⁴²⁴ Expression créée par Maurice Halbwachs. Pour une définition, voir Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p.112-115.

⁴²⁵ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.113.

reflétée par l'enfant. De ce fait, le discours d'enfance contredit l'argument du « tabula rasa » des idéologies colonialistes et néocolonialistes⁴²⁶

L'utilisation du caractère d' « innocence » généralement prêté à l'enfant ajoute au récit la sincérité de l'absence supposée de « préjugés » sur les autres et la collectivité.

III.1.1 Présence de l'Histoire : institutions et transmission

Certaines dates citées le sont en référence au parcours personnel : dates d'écriture (à la fin du récit de Chamoiseau), date du moment raconté (l' « été 63 » pour Dany Laferrière) : cependant, aucun de nos auteurs ne commence par donner son année de naissance. L'Histoire que l'on lit à travers les lignes de nos récits d'enfance prend une forme différente du discours officiel et amène des témoignages et des éléments qui en sont absents : l'enfance se fait ici l'outil de la formation d'une contre-histoire.

Cette histoire est nourrie de l'expérience du colonialisme et de la ségrégation. Chez Daniel Maximin, l'histoire locale est très présente, à travers la participation de l'enfant à des cérémonies officielles, mais aussi grâce à des lectures sur les Caraïbes et à un intérêt pour la musique qui construisent le « paysage » historique et géographique de l'enfant. Le narrateur cite un vers d'un poème qu'il a du lire à l'occasion d'une célébration officielle en classe, sans préciser son nom ni l'œuvre d'où il tire la citation :

Et il y eut ce jour où ton père, à qui tu demandais de trouver un poème
pour la classe du lendemain 27 mai, date de l'abolition de l'esclavage,
t'avait recopié dans ton cahier ces quelques mots que tu avais
soigneusement appris pour les comprendre un jour :
*nous ramassons des injures pour en faire des diamants...*⁴²⁷

Il s'agit d'un poème de René Ménil, d'un vers très connu et qui montre la volonté de sublimer les expériences douloureuses du passé. L'institution (la mairie, l'école) participe chez Daniel Maximin de la construction et de l'apprentissage d'une mémoire collective : l'objectif étant un dépassement au profit de la création et du

⁴²⁶ Suzanne Crosta, *Récits d'enfance antillaise*, p.6.

⁴²⁷ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.34. On retrouve ce vers cité dans *Les fruits du cyclone*.

renouveau. Si l'école est un lieu de refus de la langue créole, elle ne semble pas occulter entièrement l'histoire des Caraïbes.

Cependant, le rôle de la transmission parentale est désigné ici comme essentiel et primordial :

Ainsi, avant même notre entrée à l'école, nous connaissions déjà très bien la vie quotidienne de nos ancêtres les Caraïbes, les Congos, les Coolies et les Gaulois.⁴²⁸

La première personne du pluriel utilisée ici se rapporte à l'ensemble des enfants de la famille. La longue liste des ancêtres vient rappeler la signification profonde de la créolité : les « Caraïbes » étant les indiens occupant les terres avant l'arrivée des européens, les « Congos » les africains emmenés de force lors de la traite négrière, les « Coolies » les populations venues d'Asie, et enfin les « Gaulois », eux-mêmes considérés comme les ancêtres des français. Cette appartenance historique des populations créoles aux quatre continents est valorisée par Daniel Maximin à travers l'histoire de la Caraïbe et l'appropriation de cette histoire : il s'agit bien de « nos ancêtres ». Ainsi l'apprentissage du « génocide caraïbe »⁴²⁹ et de l'histoire locale se fait par le biais de plusieurs livres, notamment l' « *Histoire locale en images* »⁴³⁰ et un manuel intitulé « *Lectures antillaises* » d'André Terrissé. Celui-ci a pour but d' « adapter l'enseignement primaire aux réalités locales, totalement ignorées par les programmes officiels ». « Marie-Thérèse », une institutrice de Fort-de-France envoie ces livres pour suppléer à l'éducation des enfants de son amie (la mère de Daniel Maximin). Cette fonctionnaire engagée dans un combat pour l'adaptation des programmes scolaires aux réalités locales est une figure de passeuse. Quant au premier livre il fait le récit d'une « épopée » : celle d'un peuple qui a su traverser toutes les épreuves (« la mort n'avait jamais vaincu l'espérance »⁴³¹). « Tes ancêtres »⁴³², ce sont

⁴²⁸ *Ibid.*, p.26.

⁴²⁹ *Ibid.*, p.27.

⁴³⁰ *Ibid.*, p.48.

⁴³¹ *Loc.cit.*

⁴³² *Ibid.*, p.34.

les esclaves dépossédés de leur culture mais qui, malgré tout, ont su retrouver leur liberté.

À l'occasion du récit d'une cérémonie dirigée par le maire⁴³³, Daniel Maximin insère l'histoire de « Delgrès et de ses combattants de la liberté en 1802 »⁴³⁴ : le récit d'enfance devient prétexte au récit historique par le biais des connaissances de l'enfant (« Tu savais »). La proximité géographique de l'évènement historique est importante pour l'enfant, qui peut vivre l'histoire en projetant sur les lieux sa représentation des évènements : il s'agit d'une « histoire vraie »⁴³⁵ que l'imagination se plaît à investir, plus que les histoires racontées dans le roman ou sur l'antiquité. Le récit est valorisé par l'enfant car il est loin de l'immobilité des « monuments », de la tromperie des récits incertains venus d'un temps reculé : proche et « pure », il se présente dans une géographie habitée par l'enfant « ma géographie » :

(...) épopée vive sans conquêtes pour l'espace, sans monuments pour l'immortaliser, sans rhapsodes ni griots pour la changer, sans dieux ni Bible pour l'éterniser, mythe d'origine fondé en une nuit, une histoire pure et nue comme une invention d'enfant, puissamment enracinée dans ma géographie cordiale.⁴³⁶

La présence de l'« invention » marque une proximité étonnante entre l'Histoire et le récit de fiction. En effet, tout comme Patrick Chamoiseau, Daniel Maximin affirme l'importance de l'oubli dans la mémoire collective des Caraïbes :

Tes ancêtres avaient perdu dans la traite les secrets de la transmutation du feu en or et en plomb, mais tu te sentais plus fier encore de leur liberté reconquise à mains nues sans le secours des dieux ou de serpents-génies.⁴³⁷

⁴³³ *Ibid.*, p.49-50.

⁴³⁴ *Ibid.*, p.46-47.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.48.

⁴³⁶ *Loc.cit.*

⁴³⁷ *Ibid.*, p.34.

Maeve Mc Cusker dans *Patrick Chamoiseau. Recovering Memory* nous rappelle que retrouver la mémoire de ce qu'il s'est passé avant aux Antilles, c'est aussi retrouver l'oubli, les blancs (amnesia).⁴³⁸ L'oubli étant l'espace laissé à l'imagination pour être comblé, à la suite de l'histoire de Delgrès, le narrateur revient à la vision de l'enfant (« Pour toi »⁴³⁹) et la commente en ces termes :

C'est ainsi que les imaginations d'enfant comblent les oublis de l'histoire.⁴⁴⁰

Sont présentes aussi des références à une histoire régionale plus récente, notamment à des catastrophes naturelles marquantes qu'elles soient volcaniques ou climatiques : « terrible éruption de 1902 »⁴⁴¹, « le fameux [cyclone] de 1928 »⁴⁴², ou encore la reconstruction de Basse-Terre « en pur béton armé » « après le désastre »⁴⁴³. Se dessine l'histoire des villes et des bâtis de l'île.

L'Histoire dans *Tu, c'est l'enfance* apparaît donc à travers l'idée d'une filiation, d'une transmission et de l'importance portée à la connaissance d'une histoire locale particulière, qui a amené un peuple dépossédé et son territoire à se construire de sa mémoire et de ses oublis, d'une multitude d'autres cultures.

Dany Laferrière, au contraire, ne cherche pas à raconter l'Histoire d'Haïti. Dans d'autres romans, il décrit la vie en Haïti, les populations, les croyances, la géographie en se référant de temps en temps à l'histoire du pays. Cependant, *L'Odeur du café* semble échapper au temps linéaire de l'histoire. Si collectivité il y a, elle se construit autour de personnages bien présents dans son enfance : Oginé, qui garde les chevaux, les paysannes qui viennent de la campagne, ou encore « la vieille marchande de poules »⁴⁴⁴. L'histoire institutionnelle est tournée en dérision dans un paragraphe intitulé « La leçon

⁴³⁸ Maeve Mc Cusker, *Patrick Chamoiseau. Recovering Memory*, p.9.

⁴³⁹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.48.

⁴⁴⁰ *Loc.cit.*

⁴⁴¹ *Ibid.*, p.28.

⁴⁴² *Loc.cit.*

⁴⁴³ *Ibid.*, p.29.

⁴⁴⁴ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.27.

d'histoire »⁴⁴⁵, qui suit d'ailleurs de près celle de géographie. L'enfant apprend alors le déroulement de la « bataille de Vertières » :

Le général Capaix-la-mort s'avance à la tête de la vingt-quatrième demi-brigade quand un boulet lui arrache son chapeau. « En avant, en avant... » crie Capaix. Un second boulet lui fauche son cheval. « En avant, en avant... » crie-t-il de nouveau. Devant tant de bravoure, le général français Rochambeau fait cesser la bataille.⁴⁴⁶

La forme répétitive du récit ainsi que sa chute nous font penser à un conte bien plus qu'à des faits historiques : Dany Laferrière met en évidence le lyrisme des histoires racontées à l'école, qui avait pour but de renforcer la gloire des haïtiens se battant pour leur indépendance plus que d'approcher une vérité historique. Cette bataille a en effet été celle de la victoire pour les haïtiens. Qui pourrait croire qu'un général ferait cesser une bataille car son adversaire est plein de bravoure ? Le récit est imagé afin de mettre en évidence la bravoure du peuple haïtien, mais les événements ne sont pas respectés. On retient mieux cette anecdote grâce à ses éléments comiques, et l'enfant récitant sa leçon ne s'y trompe pas et met en scène le héros en « chevauchant un balai neuf ».

La mémoire collective est un sujet qui apparaît dans plusieurs œuvres de Patrick Chamoiseau. Au centre de son roman *Un dimanche au cachot*, il met alors en scène l'importance de la transmission d'une mémoire collective et de l'oubli dans la construction de l'enfant. L'abri de pierre où se réfugie la jeune fille d'un foyer va, au fur et à mesure prendre vie comme ancien cachot. Le narrateur est un éducateur chargé de faire sortir la jeune fille : lui-même troublé par le lieu, il se met à conter l'histoire de « l'Oubliée », hypothétique ancêtre de cette jeune fille enfermée dans ce cachot et à laquelle elle s'identifie. L'œuvre met ainsi en évidence la violence de l'histoire mais aussi des non-dits et des oublis de la mémoire y compris sur les jeunes générations. En effet, l'appel à l'histoire et la mémoire, à la superposition des temps dans l'écriture n'ont de sens que pour la résolution de conflits présents (qu'ils soient internes à l'individu ou sociaux) :

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p.136.

⁴⁴⁶ *Loc.cit.*

Sois attentif, ô Marqueur – me disais-je- à l’emmêlée des âges mais conserve ceci à l’esprit : le champ de bataille n’est vraiment ouvert que sous l’âge d’à-présent. Malheur à ceux qui écrivent contre la domination de l’âge dernier : ces balles ont un passé grandiose mais peu de lendemain.⁴⁴⁷

Si la forme des « mémoires » ne traite pas principalement de la vie individuelle, on pourra cependant remarquer que les références à l’Histoire, qui intéressait les premiers mémorialistes, ne sont pas nombreuses dans notre corpus. Peu de dates sont citées, et si Histoire il y a, il s’agit d’une histoire des mœurs, culturelle, bien plus que de la reconstruction d’une ligne chronologique. L’individu et sa formation restent au centre de nos récits d’enfance, tournés vers le développement d’une intériorité, mais n’oubliant pas le poids du collectif et notamment des « voix » dans la construction personnelle.

III.1.2 Un monde fait de voix

Nos récits font entendre d’autres voix que celle du narrateur. Elles sont parfois le symbole de l’appartenance à une collectivité, mais rapportent aussi les souvenirs très vifs de personnes présentes dans l’enfance. Comment ces voix s’intègrent-elles au récit et quelles sont-elles ? L’écriture d’un passé personnel n’exclut pas l’« autre », sa présence mais aussi de manière encore plus flagrante, sa parole. Ces paroles « gravées en vous » font du « je » un espace de rencontre, la mémoire permettant de représenter à nouveau ces discours.

Je rêve d’une grande enquête, diachronique, sur l’usage de la citation dans les autobiographies. Elle pourrait rejoindre une autre, dont je rêve aussi, sur l’usage du discours rapporté dans le récit d’enfance (les paroles qui se sont gravées en vous...).⁴⁴⁸

Citations et discours rapportés créent un effet particulier dans un récit d’enfance. Ces discours participent à la construction d’un « comme-un », en même temps qu’ils expriment l’importance des autres dans la psychogenèse de l’homme.

⁴⁴⁷ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p.21.

⁴⁴⁸ Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, p.34.

III.1.2.1. Voix des êtres aimés

Les « voix » les plus importantes sont certainement celles des êtres aimés, ou marquants de l'enfance. Les multiples récits de la grand-mère Da sont mis en scènes dans des dialogues ou des discours rapportés au style indirect. La reconstitution du dialogue rend à nouveau présente la voix : ainsi, le narrateur reconstitue un dialogue entre Da et un invité de passage⁴⁴⁹, d'autres entre Da et Vieux os (à propos des tantes, relatant l'histoire familiale⁴⁵⁰ ou expliquant le pourquoi d'une punition⁴⁵¹). Les paroles rapportées sont celles de la grand-mère mais aussi celles de l'enfant.

Patrick Chamoiseau inscrit au discours direct les chants de sa mère lorsqu'elle fait la lessive⁴⁵². Il crée aussi une véritable scène de théâtre (le nom de chaque intervenant s'inscrivant au dessus de ses paroles), avec deux personnages : « Man Ninotte » et « La marchande »⁴⁵³. Ce dialogue est introduit par une première parole rapportée (celle de Man Ninotte) entre parenthèses et en italique, première résurgence sans doute :

*(ob la la ta dachine n'est pas très vaillante aujourd'hui)*⁴⁵⁴

Tout comme Vieux os, le négrillon lui aussi a droit à la parole : son dialogue avec l'épicière lorsqu'il doit ramener une marchandise est un moment de bravoure (ne sachant pas ce qu'il doit demander, ni comment le faire)⁴⁵⁵. Ses paroles, ce sont aussi celles qu'il a prononcées étant encore un tout petit enfant, et que ses frères lui rapportent : « Titac tété ! ». De la même manière, Da raconte (au style indirect cette fois) sa propre histoire à l'enfant :

⁴⁴⁹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.21-22.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p.34-35.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p.29-30.

⁴⁵² Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.98-99.

⁴⁵³ *Ibid.*, p.141-143.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p.140.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p.154-156.

Da m'a raconté que lorsque j'avais cinq ans, mes cousins plus âgés m'ont laissé dans un nid de fourmis qui m'ont littéralement dévoré.⁴⁵⁶

Daniel Maximin ne reconstitue pas de dialogues, cependant les paroles du maire, importantes pour l'enfant, sont relatées au discours direct :

Mon petit garçon, il faut toujours rafraîchir la mémoire des incendies fertiles !⁴⁵⁷

On remarquera qu'elles sont parmi les rares citées dans l'œuvre et ont trait à la transmission d'une mémoire. Laisser une place (plus ou moins grande) à la parole directe de l'autre, presque à sa voix permet de construire l'entourage de l'enfant, de les faire exister dans le texte.

III.1.2.2. *Voix collectives*

Ces autobiographies proposent d'autres regards ou visions du monde et de l'histoire. Nos livres sont partiellement composés d'une mémoire « collective », de mises en scène de la transmission d'histoires par le biais de l'oral. Chaque récit a une conteuse : « Da », « Man Tètè » ou encore « Jeanne-Yvette ». Les passeurs d'une mémoire ancestrale viennent souvent de la campagne, espace de conservation de la tradition : « les conteurs de ville étaient rares »⁴⁵⁸ explique le narrateur d'*Antan d'enfance*. Les « mémoires caraïbes » ont été forgées « dans le prisme des îles ouvertes, lieux-dits de la Créolité »⁴⁵⁹ : la conteuse « Jeanne-Yvette » en est directement issue (« nous venait »). Ce personnage fait découvrir à l'enfant un univers qu'il ignorait : celui du « conte créole »⁴⁶⁰. Renversant les autorités littéraires, la conteuse devient « savante »⁴⁶¹ sous la plume de l'auteur. Da, qui est une femme de la campagne raconte

⁴⁵⁶ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.29.

⁴⁵⁷ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.52.

⁴⁵⁸ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.124-125. « Une jeune fille maigre oui, rieuse, féroce, aimable et douce en montant. Elle nous ramenait de la campagne des contes créoles inconnus dans les nuits de Fort-de-France ».

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p.125.

⁴⁶⁰ *Loc.cit.*

⁴⁶¹ *Ibid.*, p.126.

« toutes sortes d'histoires de zombies, de loups-garous et de diablasses »⁴⁶² à Vieux os. Ces contes sont en effet pour la plupart du côté effrayant du merveilleux. En plus de « Man Tètè », le grand-oncle « Valéry » apprend des proverbes et raconte « ses souvenirs » aux enfants⁴⁶³. Il parle de l' « Afrique », revient surtout à cette origine des peuples créoles :

(...) l'Afrique, c'est notre mère, te disait-il, on ne peut pas retourner dans son ventre, nous sommes les enfants de ce mariage forcé avec son assassin, l'océan pirate. L'espoir ne s'est pas noyé dans des rêves de là-bas, mais il s'est enraciné ici-dans.⁴⁶⁴

Le narrateur n'est pas avare, il n'a pas le monopole de l'histoire. Cette transmission n'est pas seulement visible à travers les dialogues. Certains récits peuvent être considérés comme des récits enchâssés : on assiste alors provisoirement à un changement de narrateur. Ce sont parfois des fragments très courts, le narrateur premier gardant son autorité et rapportant le discours au style indirect comme ci-dessus ; cependant, il arrive que des paragraphes entiers soient pris en charge par un narrateur second (un personnage du livre). L'histoire racontée par « Man Tètè » est transcrite en italiques :

(...) Man Tètè nous racontait [cette histoire] certains soirs : *le ciel avait été créé, mais le ciel n'avait pas de soutien, et ainsi sous le ciel la terre fut créée. Mais la terre n'avait pas de soutien, alors sous la terre le feu fut créé avec des milliers de balises d'yeux, d'étoiles, de lucioles pour éclairer les volcans.*⁴⁶⁵

Le narrateur de Patrick Chamoiseau fait parfois le récit lui-même de légendes effrayantes, prenant le relais de ces « voix » entendues dans l'enfance :

C'était aussi une époque où certains pêcheurs, gagés auprès d'un diable, utilisaient de la chair de marmaille pour leurs nasses et leurs zins. (...)

⁴⁶² Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.25.

⁴⁶³ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.121.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p.135.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p.18.

En plus, ils savaient voler les santés, oui, les cueillir comme on cueille des mangots, et les mettre à mûrir dans leurs sacs à jamais.⁴⁶⁶

Dans ce monde « comme-un », les récits se multiplient, les « versions » abondent. *L'Odeur du café*, ainsi qu'*Antan d'enfance* se composent d'une multitude de micro-récits assumés par d'autres personnages et qui permettent la multiplication des points de vue sur un même évènement. L'histoire du personnage de la « folle » dans *L'Odeur du café* a au moins deux versions, celle du « notaire Loné » et celle de « Simplicie »⁴⁶⁷. Toute la fin de la première partie du récit de Dany Laferrière est consacré à l'histoire multipliée de « Gros Simon » et de sa fille « Sylphise », morte peu après qu'il ait gagné le gros lot⁴⁶⁸. Chaque paragraphe est intitulé « La version de » suivi du nom du personnage concerné⁴⁶⁹. Tous deviennent alors les narrateurs du récit, s'adressant à Da mais aussi directement au lecteur. Chacun d'eux est entendu et aucune réponse n'est donnée à cette enquête populaire. Certains donnent même deux versions différentes. À travers ces discours se dessinent les caractères des différents personnages, leurs croyances et leurs jugements de la société :

Une société de merde, Da. Excusez-moi l'expression mais c'est la plus juste que j'aie trouvée. Je ne connais pas ce Simon, ni son camion, ni sa pauvre petite fille, mais il y a là tous les éléments d'un drame haïtien. Da, ça fait longtemps que je regarde cette société et qu'est ce que je vois : la même chose. Du vent. Rien n'a changé et rien ne changera jamais.⁴⁷⁰

L'interprétation des rêves que Da fait à plusieurs reprises n'est pas si éloignée de certaines interprétations de la réalité faites par d'autres. Cet espace de discussion est

⁴⁶⁶ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.108.

⁴⁶⁷ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.30.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p.64-77.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, on trouve ainsi « La version de Gros Simon », « La version du frère Jérôme », « La version d'Oginé », p.66, « La version de Mozart » p.66-67, « La version de Zette » p.67-68 « La version du docteur Cayemitte », p.68, « La version de Simplicie » p.69, « La version de Zina » p.70, « La version d'Augereau » p.71, « La version du notaire Loné », p.72, « La nouvelle version de Zette » p.73, « La version d'Absalom », p.73, « La nouvelle version d'Oginé » p.75.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p.73.

résumé par Patrick Chamoiseau sous le terme de « parole » : « la parole sur elle disait ceci »⁴⁷¹. Après une histoire presque entièrement merveilleuse et magique, le narrateur affirme avec malice :

Voilà ce qu'on dit, mais vaut mieux pas le répéter : les gens sont un peu mal-parlants et ils pourraient y ajouter des détails dont l'évocation n'obtient pas grâce en confession.⁴⁷²

Plus que des paroles, Daniel Maximin cite des chansons mais surtout de nombreux textes : ils constituent un moyen pour construire une histoire littéraire personnelle qui fait appel indifféremment aux textes venus de métropole ou d'Europe et aux textes des Caraïbes, selon les lectures effectuées par le narrateur lorsqu'il était enfant.

L'auteur montre comment ces intertextes construisent le texte présent⁴⁷³, une certaine vision de la littérature et évoque ainsi les contenus multiples d'une éducation ouverte sur le monde. La littérature et la musique des Caraïbes représentent cependant l'essentiel des références culturelles de *Tu, c'est l'enfance* : « *La rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel », « *Gouverneurs de la rosée* » de Jacques Roumain, « Gratiant », « André Thomarel », « Aimé Césaire », « Daniel Thaly » ou encore « *Diab-La* » sont cités⁴⁷⁴. Le récit personnel laisse alors la parole à une collectivité en l'occurrence littéraire et musicale.

Cette mise en dialogue de la parole des uns et des autres, ainsi que les dialogues presque théâtraux qui composent en partie l'œuvre recréent l'espace de parole de la société dans laquelle l'enfant vit.

⁴⁷¹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.150-151. À propos de la femme du « quimboiseur », aujourd'hui veuve.

⁴⁷² *Ibid.*, p.153.

⁴⁷³ Cette construction par les différentes lectures d'un « monde » particulier est aussi exprimé clairement par la « *Sentimenthèque* » d'*Écrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau.

⁴⁷⁴ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.26-27. Parmi d'autres.

III.1.3 Retrouver l'expérience d'une génération

L'autobiographie n'est pas la quête du passé, mais la proposition de sa présence dans l'aujourd'hui. Le nous prend toute sa force, toute sa valeur, car on ne peut faire seul cette affaire-là.⁴⁷⁵

L'utilisation des pronoms personnels qui incluent l'enfant dans un ensemble plus large permet de dessiner des collectifs au sein de nos œuvres. Lorsque le narrateur de *L'Odeur du café* utilise les pronoms « on » ou « nous », il désigne avant tout le groupe qu'il forme avec ses amis.

On lui donne quelque chose (de l'argent ou des fruits) et il nous laisse jouer au football à côté des animaux⁴⁷⁶

Lorsque la sortie s'effectue en duo, l'ensemble est plus restreint et peut désigner « Frantz et moi »⁴⁷⁷. Les amis ne sont pourtant pas toujours associés au personnage principal car forcé de ne pas aller jouer lorsqu'il est malade, il les regarde jouer de loin, s'excluant alors du groupe :

J'entends leurs cris. (...) Ils se précipitent vers le parc communal.⁴⁷⁸

L'envie de rejoindre ses amis est forte, la séparation provisoire du groupe est vécue dans l'attente de pouvoir le rejoindre : « Deux semaines ! C'est trop, docteur. »⁴⁷⁹

Le « on » peut aussi désigner plus largement l'ensemble des personnes habitant à petit Goâve qui participent à une collectivité qui se forge autour de récits oraux, de commentaires sur des « personnes » connues appelées à devenir de véritables personnages de légende :

Personne, à Petit-Goâve, n'a jamais su son véritable nom. On dit : la folle ou la mariée. (...) Certains croient qu'elle-même a oublié son

⁴⁷⁵ Daniel Maximin, « Sous le signe du colibri » dans *Postcolonialisme et autobiographie*, p.212.

⁴⁷⁶ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.23.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p.130, p.143.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p.57.

⁴⁷⁹ *Loc.cit.*

nom. D'autres pensent qu'elle ne révèle pas son nom afin que sa famille ne puisse pas la retrouver.⁴⁸⁰

Comme nous l'avons vu, les hypothèses se succèdent afin de deviner l'histoire de ces personnages mystérieux : Dany Laferrière juxtapose les « Versions » sans en privilégier aucune, et recrée ce dialogue qui est source de lien entre les différents personnages mis en scène. Ce « on » est aussi très présent chez Daniel Maximin (« on appréciait au goûter des dimanches »⁴⁸¹) désignant un cercle plus large que la famille, allant jusqu'à la « commune »⁴⁸². Le « tu » et le « je » s'absentent au profit de pronoms pluriels ou d'un récit impersonnel. Le « nous » quant à lui désigne principalement la fratrie (« Chez nous », « Nous, les deux aînés », « notre mère »⁴⁸³...). Chez Patrick Chamoiseau, ce « nous » inclut le lecteur à qui le narrateur s'adresse parfois, parlant de « nos communes enfance »⁴⁸⁴ (celle qu'il partage avec ses « frères », terme qui ne désigne pas seulement des membres de sa famille). Nos œuvres sont traversées par des dynamiques de construction de « comme-Un » grâce aux récits, aux expériences partagées ou comparables.

III.1.3.1. Construction d'un effet générationnel *a posteriori*

Sur un autre niveau, la construction de collectifs peut aussi se faire par l'élaboration d'anthologies qui visent à regrouper des expériences, à les rapprocher sous un signe particulier, après la publication des œuvres ou en appelant les auteurs à participer directement en vue du projet. Le critique et l'éditeur viennent aider à la construction de ce que Jean-Marc Moura appelle « l'effet anthologique »⁴⁸⁵ et dont il rappelle l'importance pour les littératures francophones. Leïla Sebbar recueille ainsi des textes portant sur l'enfance des écrivains : de l'« outremer »⁴⁸⁶, mais aussi du pourtour méditerranéen. Ces textes autobiographiques se présentent pour la plupart sous la forme

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p.30-31.

⁴⁸¹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.128.

⁴⁸² *Ibid.*, p.39-40.

⁴⁸³ *Ibid.*, p.43, 121,123.

⁴⁸⁴ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.70.

⁴⁸⁵ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, p.128.

⁴⁸⁶ *Une enfance outremer*, [textes réunis par Leïla Sebbar]. Paris : Seuil, 2001.-219p. L'outremer désigne les anciennes « colonies » (Algérie, Maroc, Djibouti...) mais aussi la Guadeloupe et la Martinique.

de récits brefs, aisément publiables dans un même recueil. Dans *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*⁴⁸⁷, elle regroupe des récits de trente quatre auteurs ayant passé leurs enfances au Maroc, en Algérie, en Tunisie, en Egypte, au Liban ou encore en Turquie des années 1930 à 1960. Elle présente chaque auteur par une courte biographie pour introduire chaque récit. Dans son introduction, elle précise le sens de ce recueil :

L'enfance comme une archéologie collective créatrice.⁴⁸⁸

L' « archéologie » nous ramène à la recherche des traces du passé, à la reconstruction d'une époque, ici faite collectivement par la recollection de témoignages. L'enfance s'apparente alors un moyen de création qui est en l'occurrence aussi la création d'un collectif.

Daniel Maximin comme Patrick Chamoiseau semblent eux aussi vouloir retrouver, au sein même du récit de leurs enfances, l'expérience d'une génération rassemblée autour d'une géographie et d'une histoire au-delà de celle d'un individu. En tant que lecteurs de ces trois auteurs, on peut retrouver des expériences communes : le bain, le marché, l'épicerie...mais ce rapprochement devrait être suivi d'une description tout aussi complète des différences pour ne pas être réducteur. On se contentera donc de parler d'un point incontournable dans le développement de l'enfant : l'expérience de l'école.

III.1.3.2. L'école : vécu d'une génération

L'école est souvent prise comme exemple type d'une situation postcoloniale où se continuent des inégalités et des rapports de force construits à l'époque coloniale. Henri Meschonnic, au sujet de la postmodernité, nous rappelle l'ambiguïté du préfixe « post » :

Il n'est pas étonnant que le *post-* de post-moderne soit ambigu. Ne veut pas seulement dire après. L'après peut impliquer la continuité comme la rupture. Mais s'il s'agit de continuité, pourquoi un préfixe, et un nouveau mot ? Objectivement, il sépare. Sans réussir, sémantiquement,

⁴⁸⁷ *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*, [textes inédits recueillis par Leïla Sebbar]. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu Autour, 2012. – 365p.

⁴⁸⁸ *Ibid.* – p.12-13. Voir Annexe 10.

à détacher. Tourné vers la rupture et la continuité *en même temps*. Une vraie rupture trouve son nom. Il reste du continu dans le *post-*. Et du linéaire.⁴⁸⁹

Le souvenir de l'école française est commun aux personnages de Daniel Maximin et Patrick Chamoiseau : leur expérience n'est pourtant pas la même. Les critiques dans l'œuvre de Daniel Maximin sont dirigées vers l'institution qui impose les programmes plus que vers les instituteurs (souvent militants comme nous l'avons vu).

Les critiques de Dany Laferrière sur les « frères » chargés des cours dans *L'Odeur du café* sont impitoyables, relatant au plus proche les pensées de l'enfant. L'école que fréquente Vieux os n'est pas l'« école nationale » (haïtienne), décrite comme « plus libre » mais bien « l'école des frères de l'Instruction chrétienne »⁴⁹⁰. On y chante l'« hymne national haïtien »⁴⁹¹ en français. Voici le portrait qu'il nous dresse de ses deux enseignants : « le frère Simon vient de la Bretagne. Il enseigne le français », il « sent la pisse et le tabac »⁴⁹². Le « frère Hervé, lui, enseigne la religion »⁴⁹³. Si ce n'est leur propreté, ce sont leurs méthodes d'enseignement qui sont vivement critiquées comme étant absurdes :

Le frère fait toujours ça. Il veut qu'on lui dise la question qu'il va nous demander. C'est comme ça qu'il enseigne. On attend près de deux minutes. Il nous regarde avec un petit sourire au coin des lèvres. J'ai toujours pensé que le frère Hervé était un parfait imbécile.⁴⁹⁴

Abus de supériorité du maître, qui prend plaisir à dominer ses élèves sans pourtant rien leur apporter de bon.

⁴⁸⁹ MESCHONNIC, Henri. *Modernité Modernité*. [1988] - Paris : Gallimard, 2005.- « Post-avant et post-arrière », p.221.

⁴⁹⁰ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.86.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p.198-199.

⁴⁹² *Ibid.*, p.200-201.

⁴⁹³ *Ibid.*, p.201.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p.202.

Cette domination affirmée rejoint, pour Patrick Chamoiseau et Daniel Maximin, celle que l'on reconnaît alors à la langue française. La « règle du bon accent »⁴⁹⁵ discrimine les enfants entre eux : « les petits-revenus-de-France »⁴⁹⁶ n'ont pas d'accent, et tous doivent se plier à la langue de « savoir »⁴⁹⁷ du maître sous peine d'être humiliés ou traité d' « animal »⁴⁹⁸. Les paroles du maître, « gravées » dans la mémoire du négrillon, sont rapportées en italique (altérité de la voix), au discours direct mais sans guillemet (intériorisation):

*Qu'est-ce que j'entends, on parle créole?! Qu'est-ce que je vois, des gestes-macaques?! Où donc vous croyez-vous ici!? Parlez correctement et comportez-vous de manière civilisée...*⁴⁹⁹

On conçoit ici tout à fait la continuité de certaines idéologies derrière le changement apparent, la « civilisation » et le « savoir » continuant d'appartenir dans ce discours au français seul, dénigrant ainsi la langue et les savoirs locaux. L' « Envie » d'aller à l'école du négrillon et qui compose la première partie du livre se transforme donc rapidement en « Survie »⁵⁰⁰ : Patrick Chamoiseau dénonce ici la persistance d'un discours colonialiste dans l'institution qu'est l'école.

La présence de ces « créolismes interdits »⁵⁰¹, cette correction constante de l'expression imposée par les manuels scolaires est abordée aussi par Daniel Maximin. Ce sont les « parents d'élèves » eux-mêmes qui « [craignent] que les créolismes de forme et de contenu ne nuisent au niveau bien français de notre éducation. »⁵⁰² Le discours de l'école construit une véritable angoisse du créole non seulement en tant que « forme » mais aussi en tant que « contenu », celui-ci étant désigné comme un obstacle indubitable à l'éducation. L'enfant aborde pourtant le problème avec humour et légèreté, grâce notamment aux efforts de sa mère et de ses connaissances pour valoriser

⁴⁹⁵ Patrick Chamoiseau, *Chemin-d'école*, p.87.

⁴⁹⁶ *Loc.cit.*

⁴⁹⁷ « Le français semblait l'organe même de son savoir. » *Ibid.*, p.68.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p.87.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p.65.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, « ENVIE », p.15-74 puis « SURVIE », p.75 à la fin.

⁵⁰¹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*. p.26. « Ne dites pas, mais dites ».

⁵⁰² *Loc.cit.*

ce local tant dénigré. Il s’amuse donc avec ses frères de « martiniquismes » présents dans un manuel⁵⁰³, langue encore différente du créole guadeloupéen.

III.2. Des anamnèses comme genèses

Nos œuvres sont, autant que des anamnèses, des genèses de l’enfance, passant de la remémoration à la recréation à partir des matériaux offerts par la mémoire. En effet, la recréer est encore le meilleur moyen de trouver la source ou les racines de l’être. Andrée Chedid questionne le « lieu » des racines : sont-elles réellement situées à l’origine ?

Que sont-elles, les racines ? Des attaches lointaines ou de celles qui se tissent à travers l’existence ? Celles d’un pays ancestral rarement visité, celles d’un pays voisin où s’est déroulée l’enfance, ou bien celles d’une cité où l’on a vécu les plus longues années ?⁵⁰⁴

Le récit d’enfance est investi par l’auteur qui y transpose pour partie ses préoccupations du moment. L’exemple de Sartre a été étudié par Philippe Lejeune :

Sartre a écrit deux fois son enfance : en 1939-1940, dans les *Carnets de la drôle de guerre* (publiés en 1983, après sa mort) ; et puis quinze ans plus tard, à partir de 1953, en préparant ce qui allait devenir *Les Mots* (publié en 1964). L’enfance de Sartre est, comme notre enfance à tous, à géométrie variable. On puise dans le grand vivier de la mémoire, on se rebâtit des origines sur mesure, en fonction des nécessités du présent, et de l’avenir dans lequel on se projette.⁵⁰⁵

Projections, « géométrie variable », l’enfance-source dit aussi quelque chose du présent de l’auteur.

⁵⁰³ Il s’agit de la première apparition du créole dans *Tu, c’est l’enfance*. p.25.

⁵⁰⁴ CHEDID, Andrée. *La Maison sans racines*, cité dans *Andrée Chedid. Racines et liberté*, [dir. Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier]. Paris : L’Harmattan, 2004. *Itinéraires et contacts de cultures*, 2004, vol.34 - p.14.

⁵⁰⁵ LEJEUNE, Philippe Lejeune. « Avant-propos ». *Le récit d’enfance. Enfance et écriture*. [dir. Denise Escarpit, Bernadette Poulou]. Paris : Ed. du Sorbier, 1993, p.10-11.

III.2.1 Genèse d'une Caraïbe ?

Édouard Glissant refuse l'unité « créole », mais il accepte l'unité, autour de son mouvement de « diffraction », d'une éventuelle « civilisation » rayonnante liée à une culture et à une aire géographique.

*Antilles : Peut-être vivons-nous la conjonction de leurs cultures, l'annonce d'une civilisation. Je crois que la mer des Antilles ne resserre pas, qu'elle diffracte. Elle n'impose pas l'Un, elle rayonne du Divers.*⁵⁰⁶

Tout semble être pour lui une question de dynamique entre des cultures encore en mouvement (créolisation – et non créolité) et des cultures qui se sont définies, qui ont pris racines (des « cultures ataviques »). Comment l'espace géographique de la Caraïbe est-il représenté dans cet espace littéraire que forment les œuvres ? Est-il un espace unifié qui s'est trouvé des racines « communes »?

On constate chez Daniel Maximin que l'enfant découvre depuis son île (la Guadeloupe), des fraternités avec les autres îles de la Caraïbe, une unité mise en avant par l'écrivain dans son récit d'enfance.

La géographie est à la fois abordée par le biais de l'espace vécu, vu ou encore rêvé : les livres tiennent en effet un rôle particulier chez Daniel Maximin. La géographie se rêve au travers des images et des lectures, les « illustrations qui nous faisaient rêver », dans des livres comme « *L'Album géographique des colonies françaises* »⁵⁰⁷. L'ascension de la Soufrière racontée au début du récit permet à l'enfant de voir certaines des autres îles composant les « Petites Antilles »: de ce point de vue, l'« archipel » est présenté comme une grande famille d'îles diverses qui appartiennent pourtant à une même unité :

Une coulée de ciel bleu écarta quelques instants le rideau des nuages dégageant sur ce point culminant des Petites Antilles la plus belle vue sur l'archipel : la Grande-Terre, saluée à grands cris par les oncles de Pointe-à-Pitre, l'île sœur de Marie-Galante, puis la Dominique. Tu as

⁵⁰⁶ GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. - Paris : Gallimard, 1997.- p.823.

⁵⁰⁷ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.25.

grimpé sur les épaules de ton père pour apercevoir à la jumelle la Martinique et sa montagne Pelée.⁵⁰⁸

S'il n'est pas question ici des grandes Antilles auxquelles appartiennent Haïti ou encore Cuba, la culture et notamment la musique viennent compléter dans l'esprit de l'enfant ce paysage incomplet d'une unité : le « poste de radio gros comme un buffet (...) abreuvait tout le bourg de musiques de Cuba, d'Haïti et de Trinidad »⁵⁰⁹. Les rythmes dansants se succèdent, joués par le même orchestre « Parize » : « calypsos », « rumbas », « mérengues »⁵¹⁰. Le sentiment de la Caraïbe s'instille donc chez l'enfant par la sensation d'un ensemble d'îles partageant une mer (« La Mère-Caraïbe, c'est ma génitrice de l'archipel fécondée par la lave de nos volcans »⁵¹¹), une Nature, et une culture, notamment musicale. La Caraïbe est aussi définie par la multiplicité des origines de sa population :

Un, deux, trois, quatre continents d'origine pour composer ton arche caraïbe : Noirs, Blancs-pays ou Métros, Hindous, Asiatiques, marchands syriens, bâtisseurs italiens, la palette était toute entière présente à Saint-Claude⁵¹²

La métaphore de la peinture (« composer », « palette ») permise par les différentes couleurs de peau signifie la possible création à partir d'éléments hétérogènes d'une unité salvatrice : une « arche » (que l'adulte définira comme « créolité »).

Malgré tout, la commune semble l'espace le plus proche de l'enfant, si bien que le narrateur nous le montre se l'appropriant par un pronom possessif.

Ta commune, elle, avait courageusement poussé, seule, respectueuse du volcan, et discrète », « avec sa délicate mairie à colonnades, le fronton modeste de son église, et l'école des filles, qui entre parenthèses n'aurait pas dédaigné le coup de pouce d'une petite

⁵⁰⁸ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.21.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p.36.

⁵¹⁰ *Loc.cit.*

⁵¹¹ *Ibid.*, p.119.

⁵¹² *Ibid.*, p.43.

éruption ou d'un modeste cyclone pour imposer au maire les rénovations (...) ⁵¹³

La description des différents bâtiments composant la ville mobilise des adjectifs mélioratifs « délicate », « modeste », et une personnification de « l'école des filles », signalant son état de délabrement. L'euphémisation des catastrophes naturelles (« petit éruption », « modeste cyclone ») fait ici contraste avec les destructions importantes mentionnées peu auparavant et concernant de grandes villes : cette commune « modeste » est donc l'objet d'un attachement fort et d'un respect profond.

On retrouve cet attachement à la ville de naissance chez Dany Laferrière : pas de mention de la Caraïbe, mais une omniprésence de Petit-Goâve, de sa vie et de ses croyances. Nous avons déjà remarqué que l'histoire d'Haïti est parfois mentionnée, à travers l'hymne haïtien chanté à l'école par exemple, mais l'échelle reste celle de la commune. Alors que l'enfant de Daniel Maximin apprend une géographie qui dépasse les frontières de la Caraïbe et est parfois inadaptée, le narrateur de Dany Laferrière dans sa « leçon de géo » apprend la géographie locale (« sur les massifs montagneux du département de l'Ouest. ⁵¹⁴ »).

La culture se dessine au sein de Petit-Goâve, comme nous l'avons vu, autour de récits partagés et ne semble pas même compter le reste d'Haïti :

Tout le monde, à Petit-Goâve, sait que Passilus se transforme en cheval après minuit. ⁵¹⁵

Da, sa grand-mère, est la première interlocutrice de l'enfant : elle lui transmet ses croyances par exemple lorsqu'elle lui raconte l'histoire de Gédéon, mort mais toujours suivi par son chien ⁵¹⁶. Les dialogues avec Da permettent d'expliquer à l'enfant des éléments de culture et de langage. Le lecteur qui n'a jamais vécu en Haïti est positionné à la place de l'enfant, aussi ignorant que lui, attendant une initiation du livre, et donc du personnage de Da.

⁵¹³ *Ibid.*, p.29.

⁵¹⁴ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.135.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p.26.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p.24, p.121.

Le terme de « caraïbes » n'est pas employé pour désigner les îles, mais la « mer » qui les entoure, et ne prend dans son contexte aucune valeur d'unification entre les îles, étant simplement un horizon à admirer, une image idyllique :

Je n'ai qu'à me tourner pour voir un soleil rouge plonger doucement dans la mer turquoise. La mer des caraïbes se trouve au bout de ma rue.⁵¹⁷

L'approche très géographique qu'a Daniel Maximin de la Caraïbe a poussé Assia Djebar dont nous connaissons l'engagement dans la discipline historique à réagir ainsi lors d'un colloque :

J'ai eu l'impression que tu as tendance à fuir les nœuds de l'histoire⁵¹⁸

La réponse est étonnante – car il faudrait préciser quels critères permettent de dissocier ainsi « *a priori* » la difficulté d'appréhension de l'histoire de la Méditerranée et de la Caraïbe. Cependant, cette remarque va dans le sens du ressenti plus que de l'explication, confirmant cette idée d'unité sensible et insaisissable par la raison.

Je crois voir très bien d'où vient ta question, c'est de la Méditerranée...
La Caraïbe est incompréhensible !⁵¹⁹

Il se peut cependant qu'il y ait ici, bien plus qu'une différence dans le passé même des aires géographiques (la complexité n'est pas une exclusivité de la Caraïbe), une confrontation entre deux approches : la tentative de compréhension de l'historien et l'appréhension toute différente du monde d'un écrivain porté sur la culture présente d'un archipel. Car une culture compréhensible et définie est une culture morte. Maryse Condé elle aussi dissocie l'approche scientifique de l'approche intuitive et personnelle de la culture :

(...) il existe une culture antillaise. Qu'on ne me demande pas de la définir. J'ai souvent dit qu'une culture ne se définit pas (c'est là un

⁵¹⁷ *Ibid.*, p.17.

⁵¹⁸ Assia Djebar, « Sous le signe du colibri » dans *Postcolonialisme et autobiographie*, p.219.

⁵¹⁹ Daniel Maximin, « Sous le signe du colibri » dans *Postcolonialisme et autobiographie*, p.219.

travail d'ethnologue). Une culture se vit dans le rapport à soi-même, au monde qui nous entoure, aux autres.⁵²⁰

III.2.2 Une nature régionale : poétique des éléments

Dans chacune des œuvres étudiées, la nature trouve une place : dans une poétique des éléments et de manière importante chez Daniel Maximin (végétation...), par la présence de la mer dans chacune d'elles, mais aussi des catastrophes telles que les incendies ou les cyclones. Nous parlons ici de la représentation d'un « commun préhumain » défini comme « espace commun que nous sommes « contraints » de partager, mais [qui est] aussi (...) lieu à investir par des formes communes et « choisies » de partage. »⁵²¹

La nature est présentée comme objet de contemplation, mais aussi comme une actrice à part entière du commun. Contemplation tout d'abord car la mer est, pour Dany Laferrière et Patrick Chamoiseau, l'horizon du bout de la rue : vue depuis la « galerie » ou au bout de la « rue des syriens »⁵²², elle est un élément du paysage. La mer fait l'objet d'un chapitre entier⁵²³ chez Dany Laferrière, signe qu'elle est un objet capable de rassembler plusieurs souvenirs :

Je ne me souviens pas de la première fois où j'ai vu la mer.
(...) Sûrement, le premier jour où je suis sorti sur la galerie dans les bras
de ma mère. Ma mère adorait la mer. Et, de notre galerie, on peut la
voir.⁵²⁴

⁵²⁰ CONDÉ, Maryse. « Exil, Migration, Ecriture : Une entrevue avec Maryse Condé ». *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles. Exil, Errance, Enracinement*. [dir. CROSTA Suzanne]. Canada/Québec : GRELCA, 1998, p.122.

⁵²¹ Yves Citton et Dominique Quessada, « Du commun au comme-un », *Multitudes*, 2011/2 n° 45, p.17. Les auteurs distinguent ce « commun préhumain » aux « communs auto-constitués », échappant au contrôle intentionnel (les langues), et les « communs institutionnalisés » (décisions et projets de maîtrises).

⁵²² Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.132.

⁵²³ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, « XIX La Mer » p. 149-150.

⁵²⁴ *Ibid.*, p.149.

Le retour au présent de l'énonciation dans ce paragraphe met en évidence l'oubli auquel fait face le narrateur. Puisqu'il a « vu » la mer pour la première fois étant encore un bébé (« dans les bras de ma mère »), il insiste sur la permanence de celle-ci dans son champ de vision. Le présent utilisé dans la dernière phrase semble perpétuel, et fait écho à la « première fois », moment ponctuel insituable.

La description de la végétation dans toute la première partie du récit de Daniel Maximin prend une place importante : la « flore locale », étudiée et valorisée par sa mère, membre du « Club des Hibiscus », est l'objet d'un véritable enseignement. Encore une fois, il s'agit de « mises en valeur » d'une richesse locale qui s'oppose à l'échelle de valeur colonialiste :

(...) mises en valeur les formes et les couleurs de la flore locale, délaissée au profit de la rose, fleur noble venue de France, la fleur esclave de l'impératrice Joséphine, qui en avait colonisé toutes les variétés connues en son temps dans le parc de la Malmaison.⁵²⁵

Lors de ces contemplations, apparaissent des mises en relation non dénuées de sens: entre « ciel » et « mer » pour « Vieux os » (« La mer a des poissons. Le ciel, des étoiles. Quand il pleut, c'est la preuve que le ciel est liquide »⁵²⁶). L'expérience de la nature caribéenne tisse un lien involontaire entre nos auteurs. Le phénomène d'inversion exotique est présent chez Daniel Maximin et Patrick Chamoiseau : les représentations venues de métropole (le sapin, la neige) ne correspondant pas à la Nature locale, elles sont une altérité. Inversion donc, car ce qui est familier pour le métropolitain est désigné comme « exotique », changeant le discours pittoresque habituel sur les Antilles.

(...) avec pour nous la surprise un peu exotique d'y rencontrer des mots décrivant des paysages familiers, de carême en hivernage, de cyclones en carnaval. »⁵²⁷

⁵²⁵ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.23.

⁵²⁶ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.149.

⁵²⁷ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.25.

Le discours dominant de métropole est si présent que l'adéquation entre les représentations des fêtes et la réalité climatique devient une découverte « exotique ».

L'enfant fait l'expérience de la nature, de sa douceur comme nous avons pu le voir dans certains souvenirs de sensations, mais aussi de sa violence. Il apprend peu à peu à la connaître : « Cyclone pour lui ne voulait dire hak »⁵²⁸. Cette nature est la même pour les générations précédentes : un oncle du « négrillon » s'est fait emporter par un cyclone⁵²⁹, « Da a peur de la mer. Un de ses frères est mort noyé sous ses yeux. »⁵³⁰ Chez Daniel Maximin, le guide de la visite des « Bains-Jaunes » du volcan raconte la chute d'un touriste dans « la Grande Faille des Trois Chaudières »⁵³¹.

Cette nature sauvage n'est pourtant pas ennemie de la population et de qui la connaît. Pour Daniel Maximin, elle est une alliée contre le colonisateur, le témoignage d'un passé.

Plus rien d'humain n'osait déranger la solitude de ta case enfouie dans une nature qui reprenait ses droits, ses formes et ses couleurs. Comme si, en plein bourg, en plein milieu du siècle, elle revenait témoigner de sa pureté sauvage d'avant les violences de la colonie.⁵³²

La nature « sauvage » est une puissance capable d'amener le chaos : elle bouscule l'« ordre posé du monde »⁵³³. Patrick Chamoiseau fait appel à deux discours différents pour décrire le passage du cyclone, celui des « vieux-nègres » qui crient « t'you-manman » (encore une fois le lien entre la mère et la Nature est évident) et Césaire « un désastre »⁵³⁴. Le créole et le français sont rapportés pour décrire le même phénomène, se répétant dans l'histoire de l'île.

Ce chaos est pourtant considéré comme juste, la nature rétabli l'ordre normal des choses et puni les « dérives » humaines, injustices et violences :

⁵²⁸ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.119. « hak » signifie rien.

⁵²⁹ *Ibid.*, p.122-123.

⁵³⁰ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.152.

⁵³¹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.21.

⁵³² *Ibid.*, p.42.

⁵³³ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.12.

⁵³⁴ *Loc.cit.*

C'est souvent ainsi aux Antilles : les cyclones sont les révélateurs de ce que l'on est et des dérives possibles. J'aime à rappeler ce proverbe des ancêtres amérindiens : « Le cyclone vient détruire ce qui n'aurait pas dû être construit! »⁵³⁵

Ce sont les « turpitudes coloniales de Saint-Pierre »⁵³⁶ qui sont punies ainsi que les « villes »⁵³⁷ surdimensionnées.

Cyclone c'est vent aveugle. Il bouleverse les affaires des békés et mulâtres, il écorce la vie, et durant quelques jours redistribue les parts.⁵³⁸

Patrick Chamoiseau ne présente pas les choses tout à fait de la même façon : si le « vent » lui-même est aveugle, il permet de « bouleverser », c'est-à-dire de mettre sans dessus dessous la société, d'échanger les rôles. La métaphore de l'arbre qui prend peu à peu une « écorce » pour représenter la vie de ceux qui peuvent amasser des richesses (les « békés et mulâtres ») signifie le retour de tous à une certaine nudité, au minimum vital.

III.2.3 Créolités

Si la « nature » rassemble pour partie nos auteurs, la « créolité » c'est-à-dire une langue mais aussi une certaine société construite sur le mélange et l'acceptation du divers se dessine comme arrière-pays commun : langues créoles, rencontres et syncrétismes composent chacune de nos œuvres.

III.2.3.1. *Naissance de langues, créole - ismes,*

Le retour à la langue maternelle (créole, mais il s'agit de trois créoles différents) n'est pas systématique. Les narrations de Daniel Maximin et Dany Laferrière

⁵³⁵ MAXIMIN Daniel et SARTHOU-LAJUS Nathalie, « Les Antilles, après le cyclone social », *Etudes*, 2009/9 Tome 411.- p.177.

⁵³⁶ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.28.

⁵³⁷ *Ibid.*, « C'est aux villes que les volcans en voulaient dans la Caraïbe » p.28. cf. la petite commune ; « Il te paraissait inconcevable que ta Soufrière puisse un jour brûler vive la commune », p.29.

⁵³⁸ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.120.

s'effectuent majoritairement en français, ponctuées seulement par des voix créoles. Dany Laferrière intitule sa participation au manifeste *Pour une littérature-monde* « J'écris en français »⁵³⁹. Il montre que, qu'importe sa situation géographique, il écrit en français, par choix. Le créole apparaît alors seulement dans des proverbes (par exemple : « Sou lanmè mouin rélé Agoué Nan Zilé mal rélé Agoué »⁵⁴⁰) ou dans les paroles de ses personnages⁵⁴¹. Ce sont les « rubriques vocabulaires » qui sont l'occasion d'introduire des mots créoles pour Daniel Maximin : « ces martiniquismes qui nous amusaient : *bagay* pour *bitin* chez nous, et *matébis* pour *méwè*, l'école buissonnière, et « chocolat-pain au beurre » pour les menus de fêtes au lieu de « chaud-d'eau et gâteaux »... »⁵⁴². La langue de référence pour l'enfant est clairement le créole guadeloupéen : la langue « créole » est immédiatement proposée ici sous la forme d'une diversité. Elle est aussi une des langues d'écriture du père qui intitule ses poèmes (« *Fifine-la-pli* », « *Asi-milet* »⁵⁴³). Ce sont les plus « difficiles à déchiffrer » : l'écrit créole n'est pas naturel à l'enfant, habitué à la lecture du français.

À côté des fables de La Fontaine et des poèmes de Victor Hugo étudiés à l'école, l'obscurité de ses vers augmentait leur valeur à tes yeux, toi qui avais été parfois témoin de leur gestation.⁵⁴⁴

Cette « obscurité » (pourrait-on dire « opacité » ?) propre aux poèmes du père dont le sens s'échappe est un critère de valorisation, d'intérêt. Daniel Maximin, dont la prose est très limpide, ne semble cependant pas en avoir fait sa poétique.

Patrick Chamoiseau, au contraire, travaille la langue jusque dans la parole du narrateur qui, comme celui de *Solibo Magnifique* est un « Marqueur de paroles » qui « refuse une agonie : celle de l'oraliture », qui « recueille et transmet » et non pas un

⁵³⁹ LAFERRIÈRE, Dany. « Je voyage en français ». *Pour une littérature-monde*. [Dirigé par Michel LE BRIS et Jean ROUAUD]. Paris, Gallimard, 2007, p.87-101.

⁵⁴⁰ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.151.

⁵⁴¹ « Je fais un petit cabicha, il a dit. » *ibid.*, p.154.

⁵⁴² Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.26-27.

⁵⁴³ Daniel Maximin, *ibid.*, p.37.

⁵⁴⁴ Daniel Maximin, *ibid.*, p.38.

« écrivain » qui « rumine, élabore ou prospecte »⁵⁴⁵. Son « enfance créole » l'est dans un premier temps par les langues qu'il utilise pour la raconter. L'oralité est construite par les onomatopées (« flap !... »⁵⁴⁶, « tiouf »⁵⁴⁷), les liaisons qui créent de nouveaux mots composés (« vite-tout-bonnement », « finir-avec-ça »⁵⁴⁸), et l'utilisation d'un vocabulaire créole (« ravets », « klaclac »⁵⁴⁹, « yen-yen »⁵⁵⁰ par exemple).

Cette utilisation de la langue créole dans le récit d'enfance participe à la « reconfiguration du sensible »⁵⁵¹ attendue du récit. La langue française, imposée par l'école, est bien présente mais constamment transformée, métamorphosée par le créole, par l'oral. Pour le lecteur non créolophone, les éléments créoles peuvent être déroutants, mais ils participent à la création d'un « événement figural »⁵⁵², créateur de sens multiples.

Je crois qu'il faut démultiplier la question des noms. Il est vrai que le colonisateur a imposé des noms souvent farfelus. Il faut prendre ce nom et le retourner contre lui, en évidence poétique. Le créole, c'est quoi ? ça vient de quoi ? ça vient du petit nègre : toi travail, moi battre. C'est la langue créole que les populations esclaves de la Caraïbe ont retournée pour créer une chose nouvelle, une « créolisation », en

⁵⁴⁵ CHAMOISEAU, Patrick, *Solibo Maghifique*, p.159 cité dans PANAÏTÉ Oana, « Poétiques de récupération, poétiques de créolisation », *Littérature*, 2008/3 n°151, p.69.

⁵⁴⁶ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.29.

⁵⁴⁷ *Loc.cit.*

⁵⁴⁸ *Ibid.*, Préface.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p.25.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p.136.

⁵⁵¹ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, p.12. « Cette distribution cette redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l'invisible forment ce que j'appelle le partage du sensible. L'activité politique reconfigure le partage du sensible. »

⁵⁵² JENNY, Laurent. *La parole singulière*. - Paris : Belin, 1990.- p.23. « Étendre ce répertoire [attribué à un mot de la langue], c'est raviver l'appréhension du dynamisme qui anime les formes du monde. C'est ébaucher un renouvellement de nos représentations par l'infléchissement discursif d'une forme linguistique reçue ».

prenant des éléments de partout et en en faisant un mélange au résultat imprévisible.⁵⁵³

Patrick Chamoiseau affirme le caractère carnavalesque du créole qui « retourne », qui « crée » de manière « imprévisible ». Au-delà des questions de réception et de public visé par ces textes, il s'agit ici de valoriser la langue comme construction évolutive et non comme institution normative. Laurent Jenny affirme que lorsque se produit un « événement figural », c'est-à-dire une « infraction » ressentie par le lecteur, celui-ci est mobilisé, hésite. La « crise » provoquée par l'évènement peut mener au refus de communication, à l'échec, car elle est mise en danger de « soi »⁵⁵⁴.

Il y a donc « crise ». Et rien ne garantit l'issue de cette crise, sinon le prix que j'accorde au lien verbal. Avec le figural, il devient en effet de ma responsabilité de remédier à l'inachèvement des formes et des significations ou d'assumer une rupture de communication.⁵⁵⁵

Cette mise en danger de « soi » constante que pratique Patrick Chamoiseau dans son écriture fait de sa poétique une épreuve (qui peut aussi être vécue comme une stimulation bienvenue) pour le lecteur, qui porte alors de manière plus évidente, la responsabilité du maintien de la communication. En matière de renversement, la crèche construite par la sœur du « négrillon » est un exemple extrême : les « personnages officiels » sont peu à peu envahis par une « populace » nombreuse énumérée en un poème nominal :

des philomènes-gros-pieds,
des zizines-voleurs-poules,
des koulis-coulirous, (...)
des gens à pians et à chiques en paquets,

⁵⁵³ GLISSANT Édouard et CHAMOISEAU Patrick, « La créolisation et la persistance de l'esprit colonial », *Cahiers Sens public*, 2009/2 n°10, p.28.

⁵⁵⁴ Il faut alors quitter l'« abriement symbolique » et « frôler l'insensé ». L'évènement figural est une « exposition réelle du sujet à cet entrecroisement de risques » d'après Laurent Jenny, *La parole singulière*, p.25 et p.34.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p.32.

et d'autres cliques pour l'énoncé desquelles mon imagination n'a plus assez d'audace.⁵⁵⁶

Aux remarques des maîtres d'école à propos du créole, le narrateur nous répond par l'histoire du « parleur-à-zombis » tentant de communiquer avec le Tonton, envolé avec une chèvre dans un ouragan.

Il lui parla dans un lointain créole, et dans un vieux français, et dans un lot de langues qui traînaient dans la Caraïbe depuis un temps où le monde était simple. Et le Tonton lui répondait avec son béguètement de cabri et de vent souterrain. A son réveil, le parleur-à-zombis révéla qu'il n'avait rien compris à ce charabia céleste et qu'il n'y avait rien à en tirer, car il est vrai madame qu'emporté par un cyclone on se retrouvait tourbillonnant du cerveau dans un quelque part pour le moins jamais clair.⁵⁵⁷

Le « lointain créole », le « vieux français », toutes ces langues que maîtrise ce « parleur-à-zombis » sont bien différentes d'un « charabia » qui bien que « céleste » ne signifie rien. Toute l'histoire et la complexité d'une langue telle que le créole est ici mise en évidence, face à l'attitude simpliste qui consiste à dire de ce qu'on ne connaît pas qu'il s'agit de « charabia », d'une langue « incorrecte ».

III.2.3.2. *Rencontres*

L'évènement créolisant ne pose pas de nouvelles fondations. Il étend et reconfigure les multiples liens d'un être dans le chaos-monde. La créolisation n'est-elle pas cet évènement constamment répété d'ouverture à la pluralité, à l'opacité des autres ? Elle propose de rester sur la frontière de l'indécision, de prendre le « risque » de la perte de soi pour ne pas figer l'autre, le com-prendre. Glissant nous parle du « risque que nous partageons »⁵⁵⁸. Dans l'optique de la créolisation, la réouverture du monde par

⁵⁵⁶ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.75. Voir Annexe 1, C.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p.123. On note dans cet extrait que la parole du « parleur-à-zombis » est rapportée au discours indirect libre (« il est vrai madame »).

⁵⁵⁸ Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, p.71.

l'évènement est essentielle et doit être constante, voire : le monde ne doit jamais être refermé, Un.

Il ne m'est plus nécessaire de « comprendre » l'autre, c'est-à-dire de la réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui.⁵⁵⁹

La créolisation remplace le terme d'évènement (qui présuppose une fermeture sur l'habituel) par celui de « Relation ». La rencontre avec l'altérité textuelle n'aboutirait alors plus à la décision d'une signification mais bien à la multiplication des hypothèses et à l'acceptation de l'incompréhensible en tant que tel. C'est le « droit pour chacun à l'opacité »⁵⁶⁰.

À travers des récits multiples de la vie d'autres personnages (plus ou moins complexes, plus ou moins imaginés), l'enfant cède la place centrale chez Patrick Chamoiseau et Dany Laferrière. Il reste l'observateur mais relate ainsi les réalités et les fantasmes d'une société, ce qui permet à l'auteur de créer des liens entre les personnes, de tisser la construction d'une société dans le texte. Les rencontres et dialogues permettent ce désaxement.

Les micro-récits constituent une partie importante de l'œuvre de Dany Laferrière, qui met en scène les différents espaces de rencontre et de discussion entre individus. La galerie est un espace central, non seulement pour l'enfant, mais pour les échanges entre voisins, habitants et passants.

L'après-midi, j'aime m'asseoir avec Da sur la galerie. Parfois, Da et moi, on ne dit rien jusqu'à ce que quelqu'un vienne à passer.⁵⁶¹

Les passants amènent avec eux leur histoire ou d'autres histoires. Se tissent des liens d'entraide, la bienvenue étant souhaitée par Da en proposant un « café des Palmes ». Lorsqu'un camarade de « Vieux os » revient avec sa mère en colère contre lui

⁵⁵⁹ *Loc.cit.*

⁵⁶⁰ *Loc.cit.*

⁵⁶¹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.99.

car il n'a pas été à l'école depuis un mois, Da l'intercepte, l'écoute et lui exprime sa compassion en l'appelant « ma fille » :

C'est toute ma vie, Da, qui part en cendres... J'ai mal... J'ai mal, là...

Au ventre...

-Germaine, assieds-toi, un moment, sur la galerie... C'est ça, ma fille...

Je sais ce que tu ressens...

Da la regarde un long moment.

-Tiens, bois ça... C'est le café de Zoune.⁵⁶²

Tous les soirs, « Zette » la voisine d'en face, cherche depuis sa fenêtre du réconfort auprès de Da, ayant peur de mourir dans son sommeil⁵⁶³. Le « notaire Loné » passant devant la galerie échange quelques mots avec Da⁵⁶⁴ : l'espace de six lignes dans l'œuvre, qui composent à elles seules un paragraphe intitulé « Une nuit parfaite ». Parfois le personnage traverse la rue, et la discussion est entamée sans lui, entre l'enfant et sa grand-mère. Si « Odilon » passe devant la galerie, « Da » se met à raconter son histoire à « Vieux os » : « Odilon en marchand de foin. La vie est un mystère ! »⁵⁶⁵. Alors qu'il est en visite chez la grand-mère de son ami Rico, Vieux os reprend ce récit qui comme les autres circule à l'intérieur de l'œuvre, avec des variantes, entre les différents personnages.

- Odilon, dit-elle, Odilon Lauredan vend du foin... On aura tout vu...⁵⁶⁶

Patrick Chamoiseau lui aussi multiplie les histoires intégrées au récit d'enfance : à leur origine se situent souvent des rencontres que l'enfant fait. A côté de chez lui se trouve l'atelier d'un « menuisier ». Le narrateur nous conte son histoire et rapporte les sentiments du négrillon lors de son enterrement : sans qu'il y ait de dialogue entre le menuisier et l'enfant, ce dernier, observateur, est sensible à l'histoire de la vie de cet homme et porte un regard personnel sur cette histoire.

⁵⁶² *Ibid.*, p.183.

⁵⁶³ *Ibid.*, p.120.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p.115.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p.102.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p.131.

Le négrillon n'eut aucune larme ; seul d'entre tous, il savait le menuisier djobeur d'une tristesse et mesureur d'un trop de cendres.⁵⁶⁷

L'appel à la figure du « djobeur », ce travailleur infatigable des marchés et la référence au métier de menuisier par le biais du mètre et de la mesure, rapporté à la « tristesse » et aux « cendres » montrent le mal-être et la souffrance de l'homme. La « pacotilleuse invisible »⁵⁶⁸, que jamais le négrillon ne verra, mais toujours entendra passer dans l'escalier ; le « pharmacien »⁵⁶⁹ dépressif, les « mauvais nègres », « ces maudits-là »⁵⁷⁰ sont autant de personnages dont le narrateur nous livre les histoires.

Les récits de Daniel Maximin autour des personnages rencontrés restent généralement brefs (en dehors du père et de la mère), et se limitent à l'impression faite sur l'enfant sans offrir un développement aussi important que chez Dany Laferrière et Patrick Chamoiseau. La rencontre avec « Rémy Nainsouta », le maire prend plutôt la forme d'un portrait rapide, qui exprime la fascination de l'enfant à sa vue :

(...) il t'impressionnait par sa stature sereine et l'humour qui pétillait dans son regard comme la limonade piquante qu'il avalait d'un trait en disant : « Je trinque à l'avenir », s'adressant aux enfants qui venaient le saluer.⁵⁷¹

Rencontres donc qui participent à la formation de l'enfant, histoires qui deviennent constitutives de son histoire propre : la « créolisation », qu'on l'appelle ainsi ou autrement est à l'œuvre chez ces enfants perméables à l'autre, à sa parole, non encore figés, construits.

III.2.3.3. *Syncretismes et émancipation*

Nos œuvres décrivent certaines réalités « créoles » : mélange d'éléments hétérogènes qui cohabitent dans une même société, donnant parfois lieu à de véritables syncretismes. Ce mélange d'une pensée catholique, « franco-cartésienne » aux

⁵⁶⁷ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.25-26.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p.26-27.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p.112.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p.107-108.

⁵⁷¹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.45.

croyances dans les « soucougnans », « quimbois », ou encore « diablesses » est pour Thomas C.Spear un fondement du « réalisme magique »⁵⁷².

La société haïtienne nomme discrètement ses croyances dans *L'Odeur du café* : influence catholique, mais aussi vaudou : Da prie la « vierge illuminée »⁵⁷³ pour demander la protection des membres de sa famille, Vieux os prie « chaque soir, le petit Jésus de Prague pour qu'on retrouve Marquis sain et sauf »⁵⁷⁴. Pourtant, le « baron samedi »⁵⁷⁵ et « Erzulie »⁵⁷⁶ (deux divinités vaudous) font aussi partie de l'imaginaire décrit, puissants car pour l'un il règne sur le cimetière et la mort, et pour l'autre sur l'amour. Da fait appel à « Timise »⁵⁷⁷, qui pratique une médecine traditionnelle, pour soigner Vieux os (elle « cherche le mauvais sang »⁵⁷⁸). Ce personnage est appelé au chevet des malades, mais le reste du temps, il est effrayant, car il possède des pouvoirs pouvant aussi être utilisés pour faire le mal. Le « frère Jérôme » joue le diable à chaque carnaval⁵⁷⁹, mais est aussi « cireur de chaussure » et « informateur » de Da⁵⁸⁰. Prenant des rôles différents dans la société selon le jour, il est une figure de la diversité possible en chaque individu.

Chez Patrick Chamoiseau, ce ne sont pas tant les croyances que les lieux qui symbolisent la mixité de la société créole. Cependant, la médecine oscille ici aussi entre deux schèmes d'explication possibles, la physiologie ou la sorcellerie :

(...) est-ce une affaire de chaud-froid ou une attaque de mauvais nègre ?⁵⁸¹

⁵⁷² Thomas C. Spear, « L'Enfance créole : la nouvelle autobiographie antillaise » dans *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles. Exil, Errance, Enracinement*, p.146.

⁵⁷³ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.107.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p.50.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p.95.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p.123.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p.108-109.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p.108-109.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p.62.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p.63.

⁵⁸¹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.109.

Le marché⁵⁸², mais encore l' « épicerie créole »⁵⁸³ sont décrits en détail, tous les ingrédients étant cités, ainsi que leurs emplacements, « Véritable monde »⁵⁸⁴. Patrick Chamoiseau fait un éloge admiratif de ce « capharnaüm », à propos duquel le narrateur émet l'hypothèse qu'il a été inspiré par « la pratique des immigrants chinois »⁵⁸⁵. Daniel Maximin définissait l'espace caraïbe par la rencontre de 4 continents : Patrick Chamoiseau fait de même ici, en désignant cependant cette réalité par une dynamique de créolisation et non par une unité territoriale. Toute tentative pour conquérir la richesse de la société créole est vaine :

Les syriens étaient très attentifs des us créoles. Ils observaient les gens du pays comme on regarde l'énigme d'une caïmite⁵⁸⁶ hors saison. Nous comprendre était leur souci. Ils y parvenaient bien. Se rapprocher de Man Ninotte participait d'une stratégie de conquête du pays qu'ils ne menèrent jamais à bien : leurs enfants devenant créoles comme nous-mêmes, avec les mêmes valeurs, se détournèrent des étalages pour des affaires de médecine, de belles-lettres et de droit.⁵⁸⁷

Une génération suffit pour que les populations venant d'ailleurs et avec d'autres coutumes soient intégrées, acquièrent les « valeurs » créoles et les intérêts des populations locales. La tentative de « compréhension », bien que n'étant pas présentée comme un échec, ne peut aboutir à une « conquête » mais bien plutôt par une diffusion heureuse.

Louise Hardwick nous enjoint d'étudier les récits d'enfance écrits après les années 1990 en relation étroite avec l'*Éloge de la créolité*. Elle nous rappelle la présence dans ce manifeste de deux concepts importants pour comprendre ces récits

⁵⁸² *Ibid.*, p.134.

⁵⁸³ Cet extrait nous évoque un poème d'Ahmed Rassim dans publié dans *Le livre de Nysane* et intitulé « *Chez l'épicier du coin...* » où le poète s'interroge : « Qu'attendent les jeunes poètes pour chanter l'épicerie ? », RASSIM, Ahmed. *Le journal d'un pauvre fonctionnaire et autres textes*. – Paris : Denoël, 2007. - p.67.

⁵⁸⁴ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.149.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p.149-150.

⁵⁸⁶ La caïmite est un fruit.

⁵⁸⁷ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.139.

d'enfance : tout d'abord le fait que les antillais y sont décrits comme "fondamentalement frappés d'extériorités". Ensuite, que le "regard intérieur" perçu comme capable de contrer cette aliénation est par excellence "ce regard d'enfance, questionneur de tout, qui n'a pas encore ses postulats et qui interroge même les évidences."⁵⁸⁸

Si l'*Éloge* présente ainsi le regard de l'enfant, nos œuvres sont moins univoques. Nous avons vu que la curiosité enfantine était en effet mise en avant, cependant, l'enfant n'est pas épargné et dès son plus jeune âge il est « frappé d'extériorité ». À peine initié au cinéma, il se reconnaît dans les héros « blancs » :

Le négriillon lui-même ne percevait entre lui et cette représentation [les nègres dans les westerns] aucune commune engeance. Indigène voulait dire nègre, sauvage aussi, méchant souvent. Nous étions Tarzan et jamais les demi-singes qu'il terrassait. Le processus des films fonctionnait à plein. Nous nous identifions aux plus forts, toujours blancs, souvent blonds, avec des yeux sans cesse tombés du ciel, nous enfonçant sans le savoir dans une ruine intérieure. Le négriillon devra par la suite opérer la formidable révolution de se considérer nègre, et apprendre obstinément à l'être. Plus tard, il dut apprendre à être créole.⁵⁸⁹

Ce regard, s'il questionne, ne peut pas encore être conscient de tout. Il faudra du temps, une « formidable révolution », puis un apprentissage pour passer d'une représentation de soi en héros américain, puis en « nègre » et enfin en « créole ». Le parcours de la littérature antillaise est ici résumé à travers l'évolution psychologique du négriillon, et se conclut sur le « créole », climax non dépassé. De la même manière, la conscience de l'inutilité de la transformation des cheveux ne se construit qu'*a posteriori*.

⁵⁸⁸ Louise Hardwick, « The rise of the *récit d'enfance* in the Francophone Caribbean », dans *Postcolonial Poetics. Genre and Form.*, p.176.

⁵⁸⁹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.171.

Dans la bande du négriillon, on passait des heures à se broser la crépelure.⁵⁹⁰

Le narrateur nous raconte avec lyrisme (« O temps de vaseline et de brosses ! ») tous les dimanches où les femmes se coiffaient. L'effet du lyrisme ne dure que très peu, au vu de la métaphore utilisée ensuite, comparant l'odeur de ces dimanches avec celle de « fritures capillaires »⁵⁹¹. Si l'homme se souvient de la chevelure naturelle de sa grande sœur, s'il se souvient avoir remarqué ces cheveux, il ne semble pas avoir été capable de les apprécier dans ces instants :

Oh ma Baronne, tu avais la plus belle chevelure du monde. Le négriillon la vit souvent, au cours de soirées mystérieuses consacrées à la danse, s'habiller selon le Moyen Age français. (...) Et sur l'habit irréel, touche saisissante, elle déployait par vague ondulante, tournoyante, sa chevelure de câpresse, un vertige d'abondance aux reflets fauves de chabine incertaine (...) Oh, la plus belle chevelure du monde – et nous n'en savions rien.⁵⁹²

En effet, même « Manman Dlo », la divinité des eaux, lorsque Jeanne-Yvette raconte ses histoires possède « une chevelure indéfinissable lissée sans cesse sous un beau peigne ».⁵⁹³ L'écriture du souvenir vient sublimer ce qui auparavant était ressenti comme une honte, dévalorisé face à un autre « canon » venu d'ailleurs. La libération ne vient donc que du « retour » sur soi, de ce geste fait pour « réapprendre à visualiser nos profondeurs »⁵⁹⁴, et non du regard simple et originel de l'enfant lui-même.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p.116.

⁵⁹¹ *Loc.cit.*

⁵⁹² *Ibid.*, p.118.

⁵⁹³ *Ibid.*, p.126.

⁵⁹⁴ BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick et CONFIANT, Raphaël. *Éloge de la créolité*. - Paris : Gallimard/ Presses universitaires créoles, 1989.- p.23-24. Voir Annexe 11.

III.2.4 Rôle social de l'écrivain : œuvres et engagement politique

Mais comme l'espérance est celle d'un Paradis perdu, et irrémédiablement perdu, il faut bien admettre que l'espoir futuriste constitue l'essence même de la nostalgie passéiste.⁵⁹⁵

L'implication politique de nos écrivains (en plus de leur travail littéraire) s'intègre à ce que Daniel Justin appelle « Le passage au politique des intellectuels »⁵⁹⁶, correspondant selon son analyse à un mouvement particulier aux Antilles françaises. Daniel Maximin et Patrick Chamoiseau ont participé notamment au « *Manifeste pour refondre les DOM* », publié par *Le Monde* le 21 janvier 2000. Ce manifeste pose la question suivante :

Que pouvons-nous faire ensemble pour exister au monde ?⁵⁹⁷

S'il semble que Dany Laferrière ne souhaite pas faire de son récit d'enfance le lieu d'une revendication, on peut légitimement se demander s'il en est de même pour Daniel Maximin et Patrick Chamoiseau. La « créolité » dépeinte par Dany Laferrière ne l'est pas en tant que telle tandis que l'engagement de Daniel Maximin et Patrick Chamoiseau dans le mouvement de la créolité et, pour le premier, dans la politique antillaise, est visible dans leurs récits d'enfance. Mais qu'est-ce que la politique pour ces écrivains ?

Daniel Maximin, comme Jean-Marie Gustave Le Clézio semble penser que la musique joue un rôle politique (nous l'avons vu dans le chapitre sur la construction d'une Caraïbe). Elle est :

Une action de partage qui dépose son baume sur les dos lacérés et les nuques courbées et permet d'accepter le passé. Ne le dissimule pas sous un fard de bonnes paroles et de faux discours.⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, « La nostalgie », p.312.

⁵⁹⁶ JUSTIN Daniel, « L'espace politique aux Antilles françaises », *Ethnologie française*, 2002/4 Vol. 32, p.597-598.

⁵⁹⁷ « *Manifeste pour refondre les DOM* », dans Daniel Justin, « L'espace politique aux Antilles françaises », p.597.

L'art est essentiel dans la « polis », la cité des hommes, et possède le pouvoir réel d'apaiser les douleurs. La musique est opposée ici aux « bonnes paroles » et aux « faux discours » : la littérature, elle aussi, s'oppose ainsi à la parole « politique » au sens où elle tenterait de « parler des problèmes » et de proposer des projets pour les résoudre.

Jusque dans mon adolescence on ne connaissait pas les eaux de la Caraïbe, sauf – et c'est là que c'est important – par la culture.⁵⁹⁹

La participation à un état, l'association à un groupement d'hommes, ce que l'on nomme « citoyenneté », participation à la vie de la cité, est constituée par « la culture »⁶⁰⁰, avant tout. Daniel Maximin décrit dans ce même entretien sa définition du « combat politique » :

(...) le bonheur de beaucoup d'écrivains, comme nous du Tiers Monde, c'est que l'écriture rejoigne la morale : le combat politique, quand il est vrai, quand il n'est pas un combat de maîtrise, rejoint le combat littéraire. Jouer à ne pas donner des ordres à celui qui me lit.⁶⁰¹

Ainsi, le « secrétaire de la mairie », lorsqu'il s'adresse à la population dans *Tu, c'est l'enfance*, le fait d'une manière étonnante et qui désamorce la panique par un effet comique :

Les nouvelles les plus graves comme les plus ordinaires étaient souvent annoncées dans un style précieux et versifié qui trahissait la vocation poétique de Monsieur Yvandoc, le secrétaire de la mairie⁶⁰²

L'ordre donné prend la forme d'un poème assez clair pour faire passer le message, mais dont la forme ne « joue » pas l'autorité, y compris celle de l' « auteur ».

⁵⁹⁸ LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « La liberté comme une supplique, comme un appel dans la voix du blues et du jazz », *Cahiers Sens public*, 2009/2 n°10, p.11.

⁵⁹⁹ Daniel Maximin, « Sous le signe du colibri » in *Postcolonialisme et autobiographie*, p.221.

⁶⁰⁰ *Loc.cit.*

⁶⁰¹ *Ibid.*, p.217.

⁶⁰² Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.56.

L'expression culturelle de notre identité passe davantage par la poésie, la danse et la musique que par une forme discursive.⁶⁰³

Si Daniel Maximin lie le combat littéraire et politique, Patrick Chamoiseau exprime clairement la continuité entre le littéraire et le politique par la pensée de la Relation.

Lorsque l'on regarde la situation qui est faite à ces pays qu'on appelle DOM TOM, on constate que la Martinique, par exemple, est coupée de la Caraïbe et des Amériques. (...) L'indépendantiste veut restituer cette relation au monde. (...) Développer des systèmes relationnels fait partie de l'esprit indépendantiste.⁶⁰⁴

Le « modèle » du combat, d'existence, transcende les limites posées entre arts et politique. Il s'agit de savoir comment associer l'anamnèse du récit et la volonté d'agir sur le monde actuel, peut être par ce récit même. Comment associer la nostalgie à la prospective ?

One of the most striking aspects of the *créolité* movement is this confused temporality, an ambivalent mix of projection and retrospection, of prophetic proclamation and nostalgic regret.⁶⁰⁵

Ce mélange de rétrospection et de proclamations prophétiques s'observe particulièrement bien si l'on confronte les essais théoriques, les manifestes et ces récits d'enfance qui semblent être des applications directes de la théorie : étrange paradoxe. L'auteur projette-t-il sur son enfance ses envies pour l'avenir- dans ce cas quelle confiance pouvons nous avoir dans ces anamnèses ? Ou bien le sentiment de la « créolité », qui plus tard sera exprimé par des mots, provient-il de manière primordiale de l'expérience enfantine ? Quoiqu'il en soit ces récits véhiculent l'image d'un idéal perdu, prenant appui sur les mots et les caractères de la créolité : rencontres, origines

⁶⁰³ Daniel Maximin, « Les Antilles, après le cyclone social », p.184.

⁶⁰⁴ Patrick Chamoiseau, « La créolisation et la persistance de l'esprit colonial », p.32.

⁶⁰⁵ Maeve Mc Cusker, *Patrick Chamoiseau. Recovering Memory*, p.11. « L'un des aspects les plus frappants du mouvement de la *créolité* est cette temporalité confuse, un mélange ambivalent de projection et de rétrospection, de proclamation prophétique et de regret nostalgique. »

multiples se perdant dans l'oubli, particularités de la Caraïbe... Le rôle de l'écrivain dans la transmission (et la construction) d'une mémoire collective est un des points essentiels et nous avons vu comment Patrick Chamoiseau et Daniel Maximin mettent en évidence pour l'un une mémoire, pour l'autre une culture issue de l'histoire particulière des Caraïbes.

Cette nostalgie qui fait de la « *créolité* » une « sorte d'identité matricielle », si elle n'est pas pensée selon une dynamique de créolisation comme Édouard Glissant appelle à le faire, expose à un risque de confusion entre « appartenance politique » et « identité culturelle ». ⁶⁰⁶

Un peuple défaille et meurt quand pour lui-même s'invalides sa tradition, qu'il la fige, la retient, la perçoit comme archaïque sans jamais l'adapter aux temps qui changent, sans jamais la penser, et avancer riche d'elle dans la modernité. Ainsi, nous-mêmes, par ici et par là. ⁶⁰⁷

On voit cependant que la préoccupation de la préservation d'une « tradition » s'accompagne d'un mouvement nécessaire. Refusant la pensée d'une « littérature-monde », Patrick Chamoiseau met au contraire en valeur le mouvement et l'instabilité comme indispensable à l'écriture « contemporaine » :

L'exigence narrative contemporaine est non pas celle du roman-monde, d'une World fiction, mais justement de la nécessité de mettre à bas la fausse perception *d'une unité du monde*. Aller à une esthétique de la diversité, de l'incertain, de l'imprévisible, du chaos, du désordre, un peu comme le présentait Sterne dans son art de la digression incessante. C'est l'idée de Relation qui donne à la diversité son indéfinissable unité, et qui aide à la rendre praticable dans l'incertain et le mouvant : *le tremblement*. ⁶⁰⁸

Et où chercher ce « *tremblement* » si ce n'est dans sa propre mémoire, dans son existence personnelle ?

⁶⁰⁶ Daniel Justin, « L'espace politique aux Antilles françaises », p.598.

⁶⁰⁷ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.105.

⁶⁰⁸ CHAMOISEAU, Patrick, « Sur la littérature-monde », dans *Multitudes*, 2011/2 n° 45, p.191.

III.3. L'enfance, « source » de la création ?

L'enfance est-elle une source voire la « source » par excellence de toute création ? Yves Bonnefoy, dans *L'arrière-pays* met l'accent sur l'importance de l'enfance dans l'écriture de ses œuvres. Dans son texte écrit pour la collection « Les sentiers de la création », il fait le récit de souvenirs d'enfance⁶⁰⁹ et parle notamment de deux lieux qui ont orientés son imaginaire :

(...) elle marque une direction, et j'aurais pu retrouver au bout, pas même dissimulé, le premier arrière-pays. Car mon enfance a été marquée – structurée- par une dualité de lieux, dont un seul, longtemps, me parut valoir.⁶¹⁰

Ce sentier imaginaire débute par l'enfance : la poésie elle-même semble trouver sa source dans les premières expériences de notre vie. Pour un poète, revenir à l'enfance serait donc retrouver l'origine même de sa propre création, les élans qui la dirigent :

Où commence la poésie, comment ? Dans la solitude de l'enfance, par des expériences qui nous agitent bien avant que nous ne sachions les poètes chez qui nous retrouverons un jour des intuitions de même nature.⁶¹¹

On pourrait, à l'origine du geste d'écriture du récit d'enfance, trouver cette injonction de Patrick Chamoiseau :

Tente, au plus loin de toi-même, de déceler ce qui agite ta voix.⁶¹²

III.3.1 L'enfant -poète : le langage enfantin

L'enfant est-il, de par sa condition, un poète ? En effet, la particularité de son regard est peut-être avant tout liée à son rapport à la langue. L'enfant est capable de

⁶⁰⁹ Yves Bonnefoy, *L'arrière-pays*, p.110-112.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p.100 et suivantes.

⁶¹¹ « Assentiments et partage. Entretien avec Odile Bombarde », dans Yves Bonnefoy. *Assentiments et partages*, cité par GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick. « Visages de l'enfance ». Yves Bonnefoy. *Écrits récents (2000-2009)*. [ed. Patrick Labarthe et Odile Bombarde]. Genève : Ed. Slatkine, 2011, p.282.

⁶¹² Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p.23.

proposer une autre dé-finition des frontières, des limites posées aux choses du monde par le biais de la langue codifiée car il aborde le langage dans un rapport naïf (c'est-à-dire neuf et sans préjugé). Baudelaire voyait dans l'enfance la source du génie :

L'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur.⁶¹³

L'intensité de la sensation de découverte, de « nouveauté », ce transport ressenti devant les choses inconnues est rapporté à l'« inspiration » de l'artiste. L'enfant s'imprègne du monde, il « absorbe » ce dernier par le biais de la « forme » et de la « couleur », libéré de la mise en mots : des sensations pures.

Mais le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée.⁶¹⁴

Par la suite l'adulte possède ce que l'*infans* n'avait pas : la capacité d'expression, de représentation pour les autres dans un langage appris et stabilisé : une langue. Le récit d'enfance est une occasion de tenter d'exprimer ces « matériaux » de l'enfance, mais aussi de retrouver les hésitations de l'apprentissage de la langue et la créativité d'un langage encore en construction. Retrouver l'instant où tout peut encore trembler, tel semble être l'un des intérêts du retour à l'enfance par l'écriture.

III.3.1.1. Exotisme de « l'enfance »

D'après Victor Segalen :

L'Exotisme pour lui [l'enfant] naît en même temps que le monde extérieur.⁶¹⁵

⁶¹³ BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*. - Paris : Garnier Frères, 1962. - « Le peintre de la vie moderne », p.462, Voir Annexe 12.

⁶¹⁴ *Loc.cit.*

⁶¹⁵ SEGALLEN, Victor. *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers (notes)*. - Montpellier : Fata Morgana, 1982. - p.45.

Ce « pouvoir de concevoir autre »⁶¹⁶, tel que Segalen définit l'Exotisme est une expérience de l'enfance. Notre première approche du monde se fait, en effet, sous le signe de l'Exotisme, de la confrontation à l'inconnu, au « différent ».

« Pour toi », répète inlassablement le narrateur de *Tu, c'est l'enfance* pour tenter de restituer la compréhension du monde de l'enfant qu'il était. Le retour en arrière dans sa propre psychogenèse n'est pas chose aisée : retrouver une intelligence d'enfant relève d'un défi impossible. Cette recherche de l'imaginaire de l'enfant que l'on était est-elle un moyen de revenir à la « source » de l'imaginaire déployé dans l'œuvre entière de nos auteurs ? On a déjà souligné le caractère subversif que pouvait avoir un regard d'enfant sur une société ; Suzanne Crosta, à propos de Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant affirme que :

(...) l'univers de l'enfant ne suscite pas seulement l'illusion de la réalité, mais également l'étrangeté du quotidien. Il offre donc un regard nouveau sur le réel.⁶¹⁷

L'émerveillement ou les déceptions des enfants (décrits plus haut) sont autant de tentatives pour exprimer le sentiment d'un regard neuf face à des événements auxquels l'adulte s'est « habitué ». Les mots utilisés par l'enfant ne seront aussi pas les mêmes : de fait, des métaphores naissent sous la plume des écrivains qui tentent de restituer son regard.

Pour le négriillon, il y avait là un phénomène étrange : un vent qui vient et inonde, un souffle passe et crève en boue noire. Une ville meurt pour émerger neuve d'une momification sale.⁶¹⁸

Tout comme Daniel Maximin, Patrick Chamoiseau tente ici de nous montrer ce qu'était le monde « Pour le négriillon ». La description qui suit les deux points est une

⁶¹⁶ *Ibid.*, p.23. « la sensation d'Exotisme : qui n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre. »

⁶¹⁷ Suzanne Crosta, « Marronner le récit d'enfance : *Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant » dans *Récits d'enfance antillaise*, p.163.

⁶¹⁸ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.124.

reconstitution de l'image que se fait l'enfant du passage du cyclone. Celui-ci est un « vent », qui n'emporte pas avec lui de l'air mais bien de l'eau (« inonde »), première étrangeté. Le « souffle » se transforme en « boue noire », deuxième étrangeté. La métamorphose de l'air en matière solide et liquide est difficile à comprendre, et la ville qui renaît d'une véritable « momification », d'une sorte d'enrobage complet fait figure de revenante. Étonnement du protagoniste donc face aux pouvoirs du vent, si aérien et léger en temps normal, et face aux pouvoirs de la vie qui reprend ses droits dès que le calme est revenu, malgré les dégâts qui apparemment avaient condamné la ville. Ce partage d'un regard qui « rend étonnant » le réel nous semble une définition possible de la poésie. L'enfant est :

(...) ouvert et préparé à l'extraordinaire comme au féérique, au merveilleux, au prodigieux. Il leur est accueillant. Il est porté à y croire ainsi qu'au miraculeux. Le plus médiocre entourage, il le voit et le rend étonnant.⁶¹⁹

N'est-ce pas aussi une belle description d'un lecteur prêt à aborder une fiction ? N'est-ce pas le pouvoir même de la littérature que de nous faire retrouver ce regard qui redonne au « plus médiocre » un caractère « étonnant » ?

III.3.1.2. *Apprendre la langue*

L'apprentissage de la langue, qu'elle soit créole ou française, est mise en scène chez Dany Laferrière. Si l'enfant est pris à un stade où il peut déjà communiquer, certaines expressions lui restent obscures : lorsque Da dit « personne ne pouvait respirer dans cette maison sans l'autorisation de ton grand-père »⁶²⁰, Vieux os retient sa respiration. Il prend l'expression au premier degré :

Da dit toujours ça : C'est une façon de parler⁶²¹.

L'adverbe « toujours » nous indique que l'enfant se trouve régulièrement dans une situation d'incompréhension lorsque la langue est détournée de son sens premier. L'enfant apprend à interpréter « correctement » les signes (qu'ils soient oraux, écrits ou

⁶¹⁹ Henri Michaux, *Les commencements*, p.28.

⁶²⁰ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.36.

⁶²¹ *Loc.cit.*

gestuels) que l'autre lui envoie, à déchiffrer le message. Alors que Vieux os aide son grand-père, Da un jour lui dit d'aller plus doucement car ce dernier est fatigué.

C'est ça qu'il veut dire quand il te demande si tu es fatigué. – Alors pourquoi il ne le dit pas ? – C'est une façon de parler, Vieux os.⁶²²

L'implicite reste invisible à ses yeux : seul l'explicite est pris en compte. L'apprentissage de la langue, c'est aussi l'apprentissage d'une culture : « Quand on vous dit une chaise de Jacmel, ça veut dire quelque chose./ -Qu'est ce que ça veut dire, Da ? »⁶²³. L'enfant curieux demande l'explication : les chaises de Jacmel sont les meilleures chaises que l'on puisse trouver.

Quant au négriillon, Patrick Chamoiseau le représente aux antipodes de la poésie – associée ici à la musique par le vocabulaire du chant (« vocalisé »). S'il martèle bien un « rythme » dès son plus jeune âge, le caractère bestial de celui-ci semble pour le narrateur l'exclure indubitablement de la catégorie des « poètes » :

Au long des journées, il aurait vocalisé cet unique cri sur un rythme cannibale : *Titac tété !... Titac tété !...* Sans recourir à ce dernier mensonge, c'eût été facile de prévoir l'absence là d'un vrai poète. Ses illusions seules lui firent accroire cette babouille durant les crises d'adolescence.⁶²⁴

Les capacités d'expressions et la sensibilité de l'enfant semblent déterminer une destination (« prévoir ») pour l'adulte : poète ou non. Qu'est-ce qu'un « vrai poète » ? Sans donner de définition claire, le narrateur, à plusieurs reprises, définit son personnage-enfant et lui-même comme n'étant pas poète. Chez l'enfant, l'acte de création est supplanté par l'œuvre de destruction.

Son seul génie fut d'être un tueur.⁶²⁵

Le poète se définit aussi selon sa capacité à voir le beau dans ce qui n'est pas perçu par les autres comme tel :

⁶²² *Ibid.*, p.42.

⁶²³ *Ibid.*, p.48.

⁶²⁴ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.24-25.

⁶²⁵ *Ibid.*, p.25.

Peut être même eût-il été poète s'il n'y avait pas eu autant de mauvais goût dans ces préférences trop évidemment belles.⁶²⁶

L'enfant n'est donc poète que par accident. L'adolescent peut travailler pour le devenir, mais l'enfant qui crée un rapport personnel à la langue, qui travaille le langage ne le fait que par nécessité. Il lui faut communiquer avec les autres. Ce qu'il y a de poétique dans ce rapport à la langue, dans cette instabilité, ne peut être saisi qu'*a posteriori*.

III.3.1.3. *L'enfant, les mots et les choses : un regard autre.*

Le récit d'une enfance est l'occasion de mettre en évidence ce rapport différent entre individu, mots et choses qui constituent la particularité de ce « regard ». L'enfant myope qu'était Daniel Maximin ne savait pas que les autres voyaient différemment et que son regard était en cela unique mais aussi particulièrement « inquiet »⁶²⁷. Le narrateur nous présente ce décalage de manière poétique : la confusion des objets lointains et des distances forge une autre représentation du monde, qu'il faut restituer.

Longtemps tes yeux myopes ont cru que les étoiles descendaient très bas le soir pour aider les lucioles à éclairer les bruits de la nuit.⁶²⁸

Les « lucioles » et les « étoiles » sont associées dans une même nature. Cette croyance est due ici à une perception physique différente, mais on voit bien comment le langage travaille les limites du « visible » et de l'« invisible » et la délimitation même des choses.

C'est donc une certaine manière d'intervenir dans le partage du sensible qui définit le monde que nous habitons : la façon dont il est pour nous visible, et dont ce visible se laisse dire, et les capacités et incapacités qui se manifestent par là. C'est à partir de là qu'il est possible de penser la politique de la littérature « comme telle », son mode d'intervention dans le découpage des objets qui forment un monde commun, des

⁶²⁶ *Ibid.*, p.24.

⁶²⁷ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.23. « tes yeux encore inquiets »

⁶²⁸ *Ibid.*, p.15.

sujets qui le peuplent et des pouvoirs qu'ils ont de le voir, de le nommer et d'agir sur lui.⁶²⁹

Une manière de considérer ce pouvoir du langage serait de lui donner un rôle « prospectif », de tenter grâce à lui de « faire la révolution »⁶³⁰, comme Jean-Marc Moura le remarque à propos de l'interventionnisme linguistique français ; cette « révolution » est à prendre ici au sens premier de « retour », de cycle. L'homme revient aux représentations de l'enfant qui le poussent à une nouvelle expérimentation langagière, à une perturbation du « monde commun ».

L'eau est arrivée signifiait pour les enfants : la fête commence. (...) Les grandes personnes, elles, l'abordaient sous l'angle utile, un peu préoccupées.⁶³¹

Patrick Chamoiseau, citant un cri collectif, montre la différence de signification de l'expression pour les « enfants » et pour les « grandes personnes ». Si l'« eau » désigne bien le même référent dans la réalité physique, elle n'est pas le signe d'une seule et même chose pour tous : bonheur pour les enfants, préoccupation pour l'adulte chargé de l'approvisionnement de la maison.

Vieux os semble très peu intéressé par ce qu'il lit dans les journaux (lecture qu'il fait pour un voisin), les différentes informations étant résumées dans une seule parenthèse, un concentré de nouvelles préoccupantes :

(sur l'électricité, la pénurie d'eau dans le département du Nord-Ouest, la malnutrition dans les bidonvilles de Port-au-Prince et la campagne contre le vaudou menée par l'Eglise catholique, etc.)⁶³²

Dans le reste de l'œuvre de Dany Laferrière, ces événements sont évoqués et la formation de journaliste de l'auteur l'a amené notamment à ne pas ignorer les réalités

⁶²⁹ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, p.15.

⁶³⁰ Jean-Marc Moura, « Le postcolonial dans les études littéraires en France », dans Marie-Claude Smouts *La situation postcoloniale*, p.101.

⁶³¹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.97.

⁶³² Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.159.

sociales de son pays : il y a donc ici une forme de retrait de l'adulte au profit du regard de l'enfant. Les « mots » ne résonnent donc pas de la même manière, ils ne sont pas connotés de manière identique chez un même individu à deux époques différentes de sa vie. Cette distance comme nous l'avons vu est relatée dans les œuvres de notre corpus.

III.3.2 Des espaces poétiques

Les espaces poétiques se détachent du réel : le « chaud » et le « froid » perçus dans les lectures de l'enfant dans *Tu, c'est l'enfance*, ne correspondent absolument pas à l'origine géographique de l'écrivain⁶³³. Cette « climatologie » littéraire est une manifestation de la création chez tout lecteur d'un nouvel espace hors du monde « réel ».

A la fenêtre
après une larme
prendre la ville en rêverie et s'endormir avec.⁶³⁴

Si la « ville » est bien réel, la « rêverie » qui suit désigne cette appropriation du monde, le travail de représentation. Le livre (qu'on le lise ou qu'on l'écrive) permet d'ouvrir l'espace souple et permissif du rêve.

Parfois leur sens nous échappait, mais quand tu ouvrais un livre, même avant de savoir lire, c'était à la fois pour comprendre et pour rêver, t'oublier et te souvenir, voyager loin et revenir tout près.⁶³⁵

Chez Dany Laferrière, le temps de l'écriture comme celui de la lecture suspend le mouvement incessant de l'homme dans le monde. Il raconte ses voyages et notamment ses courts arrêts dans les chambres d'hôtel :

Cela prend toujours un certain temps avant que j'accepte l'idée de défaire ma valise. Ce n'est pas un lieu où l'on s'installe. Le territoire des nomades. Déjà à votre arrivée on s'inquiète de votre départ. Ce qui nous pousse à vivre intensément ce temps compris entre l'arrivée et le

⁶³³ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.30-32.

⁶³⁴ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.110.

⁶³⁵ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.25.

départ. Me voilà dans la baignoire en train de lire tranquillement Chamfort.⁶³⁶

« Vivre intensément », ce n'est pas explorer le réel mais « lire », passer de l'instabilité à la tranquillité grâce à la littérature.

III.3.2.1. *Au commencement de l'écriture*

Dans le récit d'enfance d'un écrivain, on attend évidemment l'instant où viendra le récit de la découverte des signes, de la lecture et de l'écriture. On remarque cependant que nos auteurs ne présentent pas forcément ce premier contact comme annonciateur de leur futur d'écrivain : contrairement aux mémorialistes du XVIII^e siècle qui tentent de montrer une cohérence entre l'enfant et l'adulte, et une forme de destin qui les auraient menés jusqu'à l'écriture de souvenirs personnels et historiques, il semble que ce ne soit pas le propos de nos auteurs.

Loin d'être particulièrement doué pour la lecture, le « négrillon » se débrouille comme il peut avec une simple liste de courses :

Il était incapable de le déchiffrer et cela l'angoissait (...) Il répondait alors ce qui lui passait par la tête, histoire de ne pas sembler aussi analphabète qu'il l'était pour de bon.⁶³⁷

Ni poète en herbe, ni même lecteur : l'écrivain n'est encore qu'un « analphabète ». Un certain nombre d'objets stimulent la création de l'enfant : paysages, écrits à recopier, poésie...

Le premier geste d'écriture est en fait un dessin : les différentes étapes du dessin (qui se complexifie, prend de nouvelles dimensions) témoignent de la formation de l'esprit de l'enfant, et de sa maîtrise de son corps et des signes. Avant que les mots n'acquiescent un sens aux yeux de l'enfant, celui-ci retient le geste et la forme ainsi que la possibilité d'investir un nouvel espace. Au départ, l'enfant aborde le livre comme objet, sans comprendre la signification des signes :

⁶³⁶ Dany Laferrière, « Je voyage en français » dans *Pour une littérature-monde*, p.100.

⁶³⁷ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.148.

Le temps me renvoie à ce geste quand je sollicite le point de départ de mon écriture.⁶³⁸

Les mots écrits, admirés et objets de curiosités, ne trouvent pas encore leurs référents, semblant surgir d'un « invisible » inaccessible :

Tu restais souvent sur le water afin d'observer ton père, immobile et silencieux, comme perdu dans ses images, puis revenant à sa page blanche pour répandre d'une très belle écriture des grappes de mots cueillis dans l'invisible.⁶³⁹

La métaphore des « grappes » signifie l'impossible distinction de chacun des mots, l'enfant ne percevant de la phrase ou du vers que la forme du regroupement de plusieurs « mots » isolés par des blancs. Le père, chez Daniel Maximin, est essentiellement cette figure de l'homme qui écrit, dont il faut sauver la sacoche contenant ses poèmes et qui s'installe au « cabinet de toilettes »⁶⁴⁰ afin d'écrire sans être dérangé.

Avec la même fascination, le « négrillon » découvre toutes les possibilités offertes par la possession d'une craie, d'une ardoise, d'une éponge et même de murs :

La craie se voyait bien sur le noir de l'ardoise.
Il traça un trait.
Puis deux.
Puis mille ronds.
Puis un lot de gribouillis.⁶⁴¹

L'anaphore marque l'enthousiasme de l'enfant qui ne peut plus s'arrêter d'écrire et d'expérimenter de nouvelles formes.

⁶³⁸ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p.28.

⁶³⁹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.37.

⁶⁴⁰ *Loc.cit.*

⁶⁴¹ Patrick Chamoiseau, *Chemin-d'école*, p.26.

Artiste inspiré, hiératique, important, couvrant sans pièce fatigue les planches de bois du Nord d'une prolifération de saletés qu'il était le seul à trouver formidable.⁶⁴²

C'est aussi le début d'une première fiction de soi : l'enfant s' imagine « artiste », bien qu'en l'absence de l'utilisation d'un code commun avec les autres, le narrateur souligne avec ironie qu'il ne communique pas grand-chose. Daniel Maximin compare aussi l'enfant à un artiste quelque peu raté :

Depuis quelques mois, tu avais des velléités artistiques, malgré ta gaucherie, et tu te plaisais à peindre de temps en temps, sur des cartons d'emballage ou de grandes feuilles de papier-banane que ton père rapportait du bureau.⁶⁴³

Les « velléités artistiques » sont immédiatement opposées à la « gaucherie » de l'enfant. Le plaisir d'écrire, de tracer est avant tout souligné.

Vient alors un moment où le négrillon fait une découverte importante :

(...) leurs significations [de ses gribouillages] dépendaient de son humeur du jour et de l'ambiance du monde. Par contre, ce que traçaient les Grands semblait porteur d'un sens intangible.⁶⁴⁴

Cet attrait pour le sens, qui pousse l'enfant à abandonner le dessin tel qu'il le pratiquait auparavant, masque « ce qu'avec bonheur on retrouve, la *coexistence du vu et du conçu*, qui a lieu en tout cerveau qui évoque. On commence par là. C'est l'enfant et non l'homme fait, qui ici est fidèle la réalité. »⁶⁴⁵ La langue écrite « intangible » des grands est à la fois une ouverture extraordinaire sur la communication avec l'autre, mais il est présenté comme un éloignement de la « réalité » brute, du vécu intérieur. L'intérêt du tracé se trouve alors dans son pouvoir de communication, et non plus dans une

⁶⁴² *Loc.cit.*

⁶⁴³ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.41.

⁶⁴⁴ Patrick Chamoiseau, *Chemin-d'école*, p.30.

⁶⁴⁵ Henri Michaux, *Les commencements*, p.19.

expression toute personnelle et totalement hermétique à l'autre. Fermeture aux sensations d'existence, mais ouverture sur un nouvel espace de liberté :

À mesure de la progression de mes connaissances (devenu écolier, j'avais sans doute diminué le mystère d'une-deux lettres), ils se sont élargis [les mots] au monde, étalant leurs significations, diffusant leurs réponses silencieuses comme une humidité s'éprend d'une feuille sèche.⁶⁴⁶

Les significations imprègnent le monde (et non pas l'inverse). La « feuille sèche », comparant du « monde » est peu à peu investie par l'écriture et devient inséparable d'elle. L'apprentissage de la langue ne se base donc pas sur l'idée de « mimesis », de représentation, mais bien de sens donné au réel. Aragon réfléchit lui aussi à ses premiers gestes d'écriture en inversant la *mimesis* (de la pensée cette fois) :

(...) j'avais commencé à écrire, et cela pour fixer les « secrets » que j'aurais pu oublier. Et même plus que pour les fixer, pour les susciter, pour provoquer *des secrets* à écrire. Bien sûr, je ne me formulais pas la chose tout à fait comme ça, et c'est bien plus tard que je le compris, ce ne peut être que bien plus tard... mais alors en tout cas je me persuadai que j'avais commencé de le comprendre dès l'âge le plus tendre, si bien qu'aujourd'hui même *je le crois*. Je crois encore qu'on pense à partir de ce qu'on écrit, et pas le contraire.⁶⁴⁷

Si le dessin de l'enfant n'avait pas de référent précis, l'écriture, elle, est recherche de la correspondance, du code : la construction de la « pensée » conçue comme ensemble de mises en relation.

Rapprochements, relation enclenchante qui ne disparaît plus, qui devient une habitude vitale et en constante extension.⁶⁴⁸

⁶⁴⁶ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p.34.

⁶⁴⁷ ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*.- Genève : Editions d'Art Albert Skira, 1969.- p.12.

⁶⁴⁸ Henri Michaux, *Les commencements*, p.29.

Dans *Tu, c'est l'enfance*, le dessin est ensuite lié à l'imitation du texte – ou du récit oral : « tu illustrais des scènes édifiantes, au dessin et au sens très incertain »⁶⁴⁹. Dans ces représentations, les ciels sont « multicolores »⁶⁵⁰, témoignant de l'intervention de l'imagination de l'enfant, et le « sens » se cherche, en l'absence de connaissance des différents codes. Le « tableau du désastre » qui représente le quartier après l'incendie est quant à lui le lieu d'un constant aller-retour entre représentation et réel. L'enfant le modifie au fur et à mesure « pour superposer des strates de verdure »⁶⁵¹ quand celle-ci réapparaît. Il s'agit donc bien, peu à peu, tout comme le négrillon d' « emprisonner des morceaux de réalité dans ses tracés »⁶⁵². Cette imitation devient ensuite celle des textes eux-mêmes qu'il recopie dans un premier temps, qu'il réécrit. Un vers de Saint-John Perse est cité dans *Tu, c'est l'enfance*, en exergue et dans le corps du texte⁶⁵³. L'enfant l'a recopié dans un « petit carnet secret »⁶⁵⁴, commençant une réécriture continuée dans l'œuvre de Daniel Maximin :

Comme bien d'autres, tu partages avec l'enfant-poète les bains de
feuilles vertes tiédies par le soleil autour des femmes aux jambes nues ;
le sirop-de-batterie noyant son sucre sur le pain blanc ; les hurlements
des filles au démêlage de leur crinière crépue (...) ⁶⁵⁵

III.3.2.2. *L'enfant comme conteur*

Plus qu'un apprentissage de l'écriture, Dany Laferrière nous montre que Vieux os est un grand raconteur d'histoires. Le « négrillon » n'est pas non plus en reste, et tous deux cherchent leur auditoire. L'enfant, déjà, raconte : ses histoires, celles des autres, ou encore les contes qu'il a déjà entendu. Il fait le récit de ses découvertes à son entourage, en prenant exemple sur les adultes.

⁶⁴⁹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.42.

⁶⁵⁰ *Loc.cit.*

⁶⁵¹ *Loc.cit.*

⁶⁵² Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.31.

⁶⁵³ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, exergue et p.98. « *Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus ?...* ».

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p.98.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p.98.

Je raconte tout cela à Da. Il faut dire que je raconte tout à Da.⁶⁵⁶

Nous avons vu auparavant que les récits des autres – et particulièrement de Da – sont intégrés de diverses manières au récit du narrateur. Nous n'avons pas parlé de la mise en scène du narrateur lui-même (Vieux os) en conteur. S'opère alors une inversion : Da est obligée de demander à son petit fils ce que son histoire d' « anguille » et de « chaise » signifie et c'est l'invention de l'enfant jugée pleine de sens (« Da peut bien parler (...) une anguille sur une chaise, ça veut dire quelque chose »⁶⁵⁷) qui est rapportée aux autres personnages.

Da raconte l'histoire de l'anguille à toutes les personnes qui s'arrêtent pour lui parler.⁶⁵⁸

Dans le cas de Dany Laferrière, le narrateur étant l'enfant (par l'utilisation de la première personne), ces récits mis en scènes nous permettent d'imaginer Vieux os racontant certaines histoires (dont nous sommes visiblement les seuls auditeurs). La répétition des noms propres vue plus haut, mais aussi la simplicité des descriptions, les phrases courtes et juxtaposées sans utilisation de liens logiques semblent reconstituer la parole de l'enfant.

Je ne peux pas dire que Frantz l'ait embrassée, mais je sais qu'il a fait pire que ça à Sylphise. Il lui a même caressé les seins. Sylphise a de gros seins. Zina n'a presque pas de seins. C'est pas de sa faute, mais c'est comme ça. Ils sont restés là un bon moment. Qu'est ce que je donnerais pour savoir ce qu'ils faisaient, en silence, dans le noir !⁶⁵⁹

Grâce à cette dernière phrase exclamative, avouant l'ignorance des événements qui se déroulaient sous ses yeux, on sait que le narrateur est bien ici l'enfant, et non l'adulte-écrivain présent notamment dans l'incipit et à la fin du récit.

⁶⁵⁶ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.17. Voir aussi « Quand je raconte ça », p.37.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p.49.

⁶⁵⁸ *Loc.cit.*

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p.192.

Le narrateur de *Tu, c'est l'enfance* nous fait partager les créations de l'enfant, à l'occasion de Noël. La chanson populaire que nous connaissons tous, « Petit papa Noël » est adaptée à la réalité locale en un « couplet tropical » :

Mais avant de partir
Il faudra te découvrir
Dehors il doit faire si chaud
Porte-nous de nombreux cadeaux !⁶⁶⁰

En plus de la conscience du décalage entre ces chansons venues d'Europe et la réalité du climat local, l'enfant montre son sens du détournement. L'utilisation des italiques transcrit en quelque sorte la mélodie connue accompagnant les paroles revisitées. Le « colibri » se fait donc acteur, lecteur puis créateur. À la demande de « Rémy Nainsouta », maire, tout d'abord, il (« petit comédien ») est choisi pour effectuer la lecture d'« un hommage » lors d'une cérémonie de commémoration⁶⁶¹.

Si le père du « colibri » était avant tout une figure d'écrivain, celui du « négrillon », ancien cordonnier, puis facteur est valorisé dans un portrait faisant de lui un conteur aguerri et expérimenté. Il récite des fables de La Fontaine :

Pour dire, il baisse à moitié les paupières sur une joie du regard, la lèvre vivant d'une révérencielle malice, l'outil qu'il tient, dressé, soulignant l'arrondi de chaque mot. Il savoure le travail opéré sur les vers, sait donner les musiques et creuser les silences, glisser vite pour réduire un cloche-pied de syllabes.⁶⁶²

Les expressions du visage, le travail musical de la langue, la présence corporelle accompagnant la récitation. Le négrillon est en admiration devant cette performance. Lui-même, il invente des récits en contemplant la rue, la nuit tombée, à l'heure de la « merveille » :

⁶⁶⁰ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.73.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p.46.

⁶⁶² Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.113-114.

Le négrillon était devenu un docteur en ruses de la merveille. Il savait combien le réel y puisait pour qu'une vie tienne debout. Mais à qui raconter ça ? Et quel sommeil trouver dans un noir si peuplé ?⁶⁶³

Le titre de « docteur » attribué à l'enfant montre la connaissance qu'il a acquise de cet imaginaire nocturne. La conscience de l'imbrication du rêve et du réel nous rappelle la volonté de Patrick Chamoiseau et Dany Laferrière d'intégrer à leurs œuvres le rêvé et l'imaginaire, participant à la structuration du « réel ».

III.3.2.3. *Les « rêveries » d'un adulte-enfant*

La première phrase est un diapason. La dernière, c'est la centième, la trois centième, la millième vibration du diapason, *qui ne sait que son commencement*.⁶⁶⁴

Notre vision du monde ou ce que nous pouvons en voir est le résultat d'un certain rapport entre des « significations » et des « visibilitées »⁶⁶⁵. On ne peut voir que des « apparences », des choses « visibles », qui sont « stylisées » car elles ne se laissent pas dire de n'importe quelle façon. Le passage au signe et la « signification » que peuvent avoir les mots donnent une direction, une définition aboutissant à une délimitation des objets. Lors d'un événement figural ou d'un changement dans notre identification de la littérature, d'autres règles apparaissent qui nous autorisent à lier les mots et les choses d'une autre façon, à re-décrire le monde, comme lors de la première *mimesis*. La vision du monde selon Laurent Jenny, vue comme « jeu d'apparences stylisées et mobiles »⁶⁶⁶ pourrait ainsi être comparée au « partage du sensible »⁶⁶⁷ mobilisant les rapports entre mots et choses et réfléchissant sur les évolutions de la possibilité de voir le monde et de l'exprimer. Le mouvement est double : il impose de regarder le signe et le monde, éventuellement « commun ».

⁶⁶³ *Ibid.*, p.176.

⁶⁶⁴ Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, p.96. Voir Annexe 13 (A et B).

⁶⁶⁵ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, p.15.

⁶⁶⁶ Laurent Jenny, *La parole singulière*, p.23. « La vision du monde (comme jeu d'apparences stylisées et mobiles) ».

⁶⁶⁷ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, p.12.

Le figural est donc doublement « représentatif ». Il représente (imitativement) quelque chose du monde en re-présentant (en présentant à neuf) la forme de la langue.⁶⁶⁸

Ainsi, dans le « bougé » du texte se dessine un modèle de mouvement entre l'autre et soi, entre deux monde qui ne sont plus communs et se rencontrent : le partage (ou non) du « risque » d'une nouvelle présentation.

Pour nos trois auteurs, il s'agit « d'échapper aux représentations conceptuelles et fantasmatiques, pour préserver la part de « présence ». »⁶⁶⁹ Nous l'avons vu, l'enfance n'est pas un état duquel aurait chuté l'adulte, c'est l'environnement qui donne son sens à la nostalgie éprouvée par les narrateurs-auteurs. L'existence a plus d'importance que la représentation d'une figure d'enfant, qui symboliserait des valeurs, un regard. L'enfant n'est ni vraiment poète, ni « pur » : il agit parfois violemment, ne comprend pas le monde. Son regard neuf sur la langue n'est pas celui du poète conscient et avide d'instabilité. Il cherche au contraire à comprendre.

La tentation de mythifier l'enfance, en occultant sa part d'ombre ou sa *négativité*, est incompatible avec le « refus [...] de cet appauvrissement qu'est le rêve ». ⁶⁷⁰

Ce refus de céder aux « *belles images* »⁶⁷¹ permet d'exprimer dans toute son intensité et sa complexité le rapport d'un individu encore en formation à un monde chaotique. Il n'exclut cependant pas le « fantasme » défini comme « Toute production de l'imagination par laquelle le moi tente d'échapper à l'emprise de la réalité ».

Pour écrire, l'imagination de l'auteur suppléé ou décide pour la mémoire. C'est donc dans un certain état de rêverie que l'adulte espère retrouver ou plutôt reconstruire une enfance. Au commencement de l'histoire que Patrick Chamoiseau nous livre se trouve la solitude et les rêveries d'un enfant, poursuivies par l'adulte dans l'écriture.

⁶⁶⁸ Laurent Jenny, *La parole singulière*, p.26.

⁶⁶⁹ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, « Visages de l'enfance ». *Yves Bonnefoy. Écrits récents (2000-2009)*. [ed. Patrick Labarthe et Odile Bombarde]. Genève : Ed. Slatkine, 2011, p. 281.

⁶⁷⁰ *Loc.cit.*

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 282.

Elle [l'histoire] prend source dans des périodes de solitude aujourd'hui inexplicables car la maison était full back.⁶⁷²

Le narrateur met cependant en évidence une contradiction entre ces souvenirs et la possibilité matérielle pour le négrillon d'être seul :

C'est pourquoi il est douteux que le négrillon connût des moments de solitude, même si les souvenirs de son enfance s'amorcent, inmanquablement, par des immobilités solitaires.⁶⁷³

Nos auteurs tentent de relater un « monde » perdu ou peut être justement le temps où par excellence le « monde » n'est pas encore « monde » mais pluralité d'évènements, de découvertes qui s'enchaînent. Ce monde n'est encore qu'une « éclaboussure » :

Où débute l'enfance ? Au souvenir de la vision du monde sous le premier regard ? A l'éclaboussure du pays-vu contre la prime conscience ? La haute confidente évoque une soirée commencée en douleurs.⁶⁷⁴

La « haute confidente » qui est la sœur est invoquée pour raconter ce « début » de la vie qu'est l'enfance. La « recherche de pratiques romanesques agissantes »⁶⁷⁵ définit pour Oana Panaïté celle de Patrick Chamoiseau dans ses œuvres : le récit d'enfance, porté par le rêve, est une tentative pour agir sur le réel, qu'il s'agisse du « commun » ou de la personnalité de l'auteur.

Notre personnalité qui découle de notre vie d'enfant reconstruit une image de notre ancien moi, différente en partie de l'enfant que nous avons été, mais essentielle pour notre mythe personnel. Notre

⁶⁷² Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.25 ou encore « son attentive solitude » p.28.

⁶⁷³ *Ibid.*, p.27.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p.23.

⁶⁷⁵ Oana Panaïté, « Poétiques de récupération, poétiques de créolisation », p.55.

personnage actuel d'adulte et même notre personnalité sont le fruit d'un enchevêtrement d'une histoire réelle et d'une vie imaginaire.⁶⁷⁶

Cette vie imaginaire est aussi celle qui s'est construite à travers les lectures de l'écrivain comme la « *sentimenthèque* »⁶⁷⁷ de Patrick Chamoiseau :

Ces auteurs deviennent les paysages de cette route que j'emprunte à présent. Ils en sont les odeurs. Ils en sont les parfums.⁶⁷⁸

Évoluer dans les souvenirs mais aussi dans son « musée imaginaire », plus que dans le monde. Que deviennent donc les « odeurs » venant d'un extérieur ? Entièrement tourné vers la mémoire, l'adulte emprunte les chemins du rêve et des sensations retrouvées pour écrire. La définition du rêveur donnée par Bergson nous semble alors la bonne pour désigner nos auteurs :

(...) le rêveur, au lieu de faire appel à tous ses souvenirs pour interpréter ce que ses sens perçoivent, se sert au contraire de ce qu'il perçoit pour donner un corps au souvenir préféré.⁶⁷⁹

Lorsque l'écriture ne vient plus à bout de la l'imagination, le dessin reprend ses droits :

Le dessin me sert aujourd'hui à préciser un monde, à conforter une silhouette, à caresser une atmosphère. Mes gribouilles, en marge du manuscrit, traquent une sensation mentale, empreintes d'un rêve fugace impossible à marquer.⁶⁸⁰

Il serait bien sûr intéressant de pouvoir accéder aux manuscrits à l'origine des récits d'enfance de nos auteurs pour constater la présence de « gribouilles » ou autres signes non codés, d'ajouter à ce travail un autre sur la genèse de ces œuvres. Si l'enfant

⁶⁷⁶ Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, p.231.

⁶⁷⁷ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p.24.

⁶⁷⁸ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p.25.

⁶⁷⁹ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, p.143.

⁶⁸⁰ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, p.40.

mène des combats imaginaires, et fait des cauchemars lorsqu'il dort, la nuit étant le lieu des « angoisses » et du « monstre à sept têtes »⁶⁸¹, ou encore de la « naine jaune »⁶⁸², l'adulte est bien celui qui aime s'attarder sur l'écriture d'un rêve, d'une image rassurante et bienfaisante comme l'enfance. Il existe donc une tension entre la tentation du rêve (assumée par Dany Laferrière) et la genèse du collectif indubitablement liée à une action présente. Ces deux axes construisent cependant des textes qui, parce qu'ils ne sont pas des essais, parce qu'ils mobilisent une perception de la « réalité » originale et prenant en compte l'imaginaire et le rêve arrivent à dire la complexité d'un monde à la fois passé et souhaité.

⁶⁸¹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.109.

⁶⁸² Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.36.

Conclusion

Tout comme l'enfant désire grandir, l'enfance dans l'œuvre de nos auteurs tend à prendre de l'importance au fil des écrits. La mise en scène des difficultés du retour par la mémoire mise en évidence chez Patrick Chamoiseau ou la volonté de raconter l'enfance sous le signe d'un présent éternel désignent la distance qui sépare l'adulte de son enfance, le désir de retrouver l'autre « soi ». Expressions d'une ipséité plus que d'une identité, nos récits à la première, deuxième et troisième personne travaillent la représentation de l'enfant et de son regard, les enjeux d'un être en formation, de l'homme et de l'humain, refusant la représentation idéalisée de l'enfant.

Le créole antillais s'urbanise, le monde entier se créolise ; ainsi, les narrations autobiographiques en question ici font partie des narrations de l'enfance contemporaine universelle.⁶⁸³

Est-il possible de parler d'une « enfance contemporaine universelle » sans prendre en compte le discours (critique) qui construit le commun et rassemble les expériences de plusieurs individus ? Dany Laferrière raconte son enfance en y intégrant les discours des autres, mais ne la désigne pas comme appartenant à un ensemble cohérent. Si l'on trouve des points communs de vécu dans notre corpus comme la nature ou l'école, la « poétique » de la Caraïbe (qui se dessine comme culture) pour Daniel Maximin ou de la créolité pour Patrick Chamoiseau n'entrent pas dans l'œuvre de Dany Laferrière. La tension entre le particulier et le commun se substitue au questionnement sur l'universalité de l'enfance. La voix des autres est celle des rencontres multiples : il y a cependant chez les auteurs de la créolité une tendance à projeter sur leurs enfances une nostalgie qui semble fondatrice de leurs désirs politiques. Plusieurs paradoxes se dessinent, entre la condensation de la mémoire, la tentation de retrouver une « essence » de l'enfance et la reconstruction des espaces de rencontre et de créolisation ; entre le cycle du retour, du passé à retrouver, du regret, et la projection d'un monde « meilleur » encore à trouver et de comme-uns imprévisibles à chercher ; entre un temps suspendu-retrouvé et la désignation de ce temps comme fiction-impossibilité.

⁶⁸³ Thomas C. Spear, « L'Enfance créole : la nouvelle autobiographie antillaise » dans *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles. Exil, Errance, Enracinement*, p.144.

L'attitude de l'enfant est celui d'un chercheur qui ne cesse de reconsidérer le monde, de le décrire à nouveau, d'être étonné ou déçu. Il se heurte à sa résistance, mais il n'est pas sans préjugés, sans représentations. Retrouver l'enfance, c'est quitter la position de « stabilité » qui amène l'adulte à se contenter de stéréotypes, retrouver la sensation du divers et de l'informe. Revivre l'enfance, chercher sa tranquillité et son atmosphère protectrice, revivre ce temps d'avant l'adolescence où l'individu se réfugie à l'intérieur et découvre la mélancolie est une manière d'ouvrir à nouveau les possibles du monde.

Tous nos auteurs tentent de rétablir l'imaginaire et le rêve dans la représentation du réel. La vision de l'enfant et son rapport neuf à la langue (fascination puis appropriation) peuvent représenter le premier geste « poétique ». Il s'agit de briser la carapace de l'adulte et de retrouver le tremblement et les hésitations du langage, d'une *mimesis* qui ne se veut pas définition du monde, mais expression de sensations multiples. Il s'agit de redécouvrir le « signe », redessiner les limites des choses pour changer la représentation du monde.

Qu'y puis-je ?

Il faut bien commencer.

Commencer quoi ?

La seule chose au monde qui vaille la peine de
commencer :

La Fin du monde parbleu.⁶⁸⁴

Retour aux commencements et non aux origines, pour mieux finir la « Fin » et retrouver les tremblements.

⁶⁸⁴ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, p.32.

Annexes

Extraits du corpus

Annexe 1 : Extraits de l'œuvre de Patrick Chamoiseau

A) Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.94.

« On ne quitte pas l'enfance, on la serre au fond de soi. On ne s'en détache pas, on la refoule. Ce n'est pas un processus d'amélioration qui achemine vers l'adulte, mais la lente sédimentation d'une croûte autour d'un état sensible qui posera toujours le principe de ce que l'on est. On ne quitte pas l'enfance, on se met à croire à la réalité, ce que l'on dit être le réel. La réalité est ferme, stable, tracée bien souvent à l'équerre – et confortable. Le réel (que l'enfance perçoit en ample proximité) est une déflagration complexe, inconfortable, de possibles et d'impossibles. Grandir, c'est ne plus avoir la force d'en assumer la perception. Ou alors c'est dresser entre cette perception et soi le bouclier d'une enveloppe mentale. Le poète – c'est pourquoi – ne grandit jamais ou si peu. »

B) Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.12-13 (Préface).

« Ils disent de mon enfance, la magie, le regard libre, le regard autre, les effets qui ont structuré mon imaginaire, modelé ma sensibilité, et qui grouillent aujourd'hui dans les ruses d'écriture. Le feu les a figés désormais. La présence de la vieille maison les autorisait à bouger, à couler, à vieillir, à se voir transformés par de nouveaux détails. Là, maintenant, dans la lueur de forge qui nimbe ma dernière vision d'elle, tout s'est raidi au grand jamais. Raidi et déraidi. Je ne pourrai plus y ajouter une ligne qui ne soit de nostalgie et de regret profond... - donc, qui ne soit étrangère à mon enfance créole.»

C) Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.75.

des philomènes-gros-pieds,
des zizines-voleurs-poules,
des koulis-coulirous, (...)
des chinois-graines-de-riz,
des marchandes-poissons-frits,
des planteurs-de-dachines,
des coupeurs-de-graines-bœuf,
des dorlis,
des kalazaza,
des chabins à-poil-sûr,
des diablesses à talons,
des suceurs-de-souskay,
des doussineurs,
des bougres bouffis à tête de manico,
des maquereaux maigres à yeux ronds de bourrique,
des bonda matés sur jambes à tout-petit pilon,
des gens à pians et à chiques en paquets,

et d'autres cliques pour l'énoncé desquelles mon imagination n'a plus assez d'audace.

Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.15.

« L'été 63

J'ai passé mon enfance à Petit-Goâve, à quelques kilomètres de Port-au-Prince. Si vous prenez la nationale Sud, c'est un peu après le terrible morne Tapion. Laissez rouler votre camion (on voyage en camion, bien sûr) jusqu'aux casernes (jaune feu), tournez tranquillement à gauche, une légère pente à grimper, et essayez de vous arrêter au 88 de la rue Lamarre.

Il est fort possible que vous voyiez, assis sur la galerie, une vieille dame au visage serein et souriant à côté d'un petit garçon de dix ans. La vieille dame, c'est ma grand-mère. Il faut l'appeler Da. Da tout court. L'enfant, c'est moi. Et c'est l'été 63. »

Annexe 3 : Tables de *L'Odeur du café, Tu, c'est l'enfance* et *Antan d'enfance*

A) Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, p.229-230.

« PREMIÈRE PARTIE

I – La Galerie

II – Mon nom

III – La Maison

IV – La Rose

V – Le Chien

VI – La Pluie

VII – Les Gens

DEUXIÈME PARTIE

VIII – Le Corps

IX – Le Sexe

X – L'Amour fou

XI – Le Destin

XII – La Fièvre

XIII – La Vie

XIV – La Nuit

TROISIÈME PARTIE

XV – Les Filles

XVII – Le Voleur de poules

XVIII – Le Match

QUATRIÈME PARTIE

XIX – La Mer

XX – Midi

XXI – Les Théorèmes

XXII – Les Amis

XXIII – Chien de mer

XXIV – L'Auto

CINQUIÈME PARTIE

- XXV – La Bicyclette
- XXVI – Le Café de Zoune
- XXVII – La Honte
- XXVIII – La Tristesse
- XXIX – La Stratégie

SIXIÈME PARTIE

- XXX – Le Matin fatal
- XXXI – Dieu
- XXXII – Le Cycliste fou
- XXXIII – La Mort

SEPTIÈME PARTIE

- XXXIV – Les Choses de la vie
- XXXV – La Fenêtre
- XXXVI – Le Temps
- XXXVII – Le Monde
- XXXVIII – Le Livre
- (trente ans plus tard) »

B) Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, p.179.

« Le feu
La terre
L'eau
L'air »

C) Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, p.187.

« SENTIR
SORTIR »

Chronologie et manifeste

Annexe 4 : Chronologie de récits d'enfance

En plus des « récits d'enfance » à proprement parler (la liste n'est pas exhaustive), nous ajoutons entre parenthèses des œuvres ayant influencé les récits étudiés et parlant à un moment donné de l'enfance.

(1911 : *Éloges*, Saint-John Perse)

(1939 : *Cahier d'un retour au pays natal*, Aimé Césaire)

(1989 : *Éloge de la créolité*, Chamoiseau, Bernabé, Confiant)

(1970 : *Les fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*, Daniel Maximin)

1990 : *Antan d'enfance*, Patrick Chamoiseau

1991 : *L'Odeur du café*, Dany Laferrière

1993 : *Ravines du devant-jour*, Raphaël Confiant

1994 : *Chemin-d'école*, Patrick Chamoiseau

1995 : *Coulée d'or*, Ernest Pépin

1996 : *L'exil selon Julia*, Gisèle Pineau

1997 : *Le Charme des après-midi sans fin*, Dany Laferrière

1999 : *Le cœur à rire et à pleurer*, Maryse Condé

1999 : *Mille Eaux*, Émile Ollivier

2004 : *Tu, c'est l'enfance*, Daniel Maximin

2005 : *À bout d'enfance*, Patrick Chamoiseau

Annexe 5 : « Manifeste pour refondre les DOM », publié dans le
Monde du 21 janvier 2000

« Convenir d'un projet qui nous rassemble est un acte fondateur

Que pouvons-nous faire ensemble pour exister au monde ? Comment concilier notre nécessaire responsabilité collective avec les réalités économiques universellement et féroce­ment triomphantes ? Le moment est venu de débattre publiquement de ce que beaucoup d'entre nous pensent, l'un à part l'autre.

La transformation progressive du tissu économique et social de la Guadeloupe, de la Guyane, de la Martinique ne peut se faire en dehors de la mise en œuvre d'un projet global qui préparerait l'avenir en tenant compte du présent.

Nos pays ne peuvent envisager de solutions à mettre en œuvre, ni leur calendrier, dans la perspective, par exemple, d'une industrialisation lourde, d'une agriculture extensive, d'un tourisme exclusif ou d'une hypertrophie du secteur tertiaire, commerce de consommation, etc. Dans tous ces domaines, notre retard ou nos impossibles sont irrattrapables.

Notre seule ouverture est celle d'une production diversifiée à valeur ajoutée (la valeur ajoutée étant cette donnée spécifique dont l'exploitation permet un profit et un développement réel), comme celles qu'ont mises en œuvre la plupart des petits pays qui aujourd'hui disposent de leur propre sort. Dans le concert baroque du monde actuel, nous croyons à l'avenir des petits pays. Autrement dit, nous croyons qu'il n'y a pas de petits pays, il n'y a que de grands projets.

Les conditions générales des Antilles, de la Guyane et de la Caraïbe (des îles ou des espaces facilement nettoyables, aisément transformables) font que la valeur ajoutée que nous pouvons envisager résulterait d'une production à caractère biologique, dont la demande grandit irrésistiblement sur le marché mondial. Il nous faut occuper ce créneau.

C'est pourquoi, depuis quelque temps déjà, certains d'entre nous ont proposé de mettre en place en Martinique le projet global d'une économie centrée sur des produits biologiques diversifiés, et de conquérir sur le marché mondial le label irréfutable «*Martinique, pays à production biologique* », ou «*Martinique, premier pays biologique du monde* ».

Nous appelons les Guadeloupéens, les Guyanais et les Martiniquais à considérer la nécessité d'une telle orientation, même si dans chacun de ces pays un projet de cette nature peut passer par des voies différentes, par exemple un accomplissement technologique en Guyane.

En ce qui concerne le projet biologique, les difficultés sont immenses et nous n'en signalons ici que quelques-unes de caractère très général.

Un tel projet ne saurait être imposé d'en haut, il devrait être l'affaire de tous, débattu par tous. Il ne serait pas viable si une seule composante de notre réalité s'en tenait à l'écart ou en était exclue, par quelque mécanisme ou quelque préjugé que ce soit.

Il ne serait pas viable sans l'adhésion de la jeunesse, qui y trouvera des motifs d'enthousiasme et d'action. L'insertion et l'emploi sont irréalisables en dehors d'une intention collective et d'une visée commune.

Il ne serait pas viable s'il ne favorisait pas, dans la chair même de notre lieu, des vitalités culturelles, linguistiques et artistiques, capables d'éveiller notre regard et de renouveler notre imaginaire de nous-mêmes et du monde. Ce projet ne serait pas viable s'il n'est pas total, c'est-à-dire s'il n'englobe pas tous les secteurs d'activité, agriculture, tourisme, agroalimentaire, médecine, pêche, communication, lutte contre la pollution, système éducatif, secteurs de production et de consommation, etc. Toute entreprise biologique isolée est fragile et périssable.

Patrick Chamoiseau (Martinique) est écrivain.

Gérard Delver (Guadeloupe) est directeur culturel de la ville de Basse-Terre.

Édouard Glissant (Martinique) est écrivain.

Bertène Juminer (Guyane) est écrivain, professeur des universités. »

Cité dans Daniel Justin, « L'espace politique aux Antilles françaises », *Ethnologie française*, 2002/4 Vol. 32, p. 589-600.

Parallèles

Annexe 6 : Aimé Césaire

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. [1939]– Paris : Éditions Présence Africaine, 1983. – p.11-12.

« Et ni l'instituteur dans sa classe, ni le prêtre au catéchisme ne pourront tirer un mot de ce négrillon somnolent, malgré leur manière si énergique à tous deux de tambouriner son crâne tondu, car c'est dans les marais de la faim que s'est enlisée sa voix d'inanition (un-mot-un-seul-mot et je-vous-en-tiens-quitte-de-la-reine-Blanche-de-Castille, un-mot-un-seul-mot, voyez-vous-ce-petit-sauvage-qui-ne-sait-pas-un-seul-des-dix-commandements-de-Dieu)

Car sa voix s'oublie dans les marais de la faim,
et il n'y a rien, rien à tirer vraiment de ce petit
vaurien,
qu'une faim qui ne sait plus grimper aux agrès de
sa voix
une faim lourde et veule,
une faim ensevelie au plus profond de la Faim de
ce morne famélique. »

Annexe 7 : Saint-John Perse

SAINT –JOHN PERSE, *Éloges* [1948] in *Œuvres complètes*. – Paris : Gallimard, 1972.
– XVIII, p.52.

À présent laissez-moi, je vais seul.

Je sortirai, car j'ai affaire : un insecte m'attend pour
traiter. Je me fais joie

du gros œil à facettes : anguleux, imprévu, comme le
fruit du cyprès.

Ou bien j'ai une alliance avec les pierres veinées-bleu :
et vous me laissez également,

assis, dans l'amitié de mes genoux.

LAMARTINE (De), Alphonse. *Les confidences*. [1849]- Paris : Alphonse Lemerre, s.d.- Livre premier, « I A M.*** », p.21-25.

« Vous voulez connaître la première moitié de ma vie ! car vous m'aimez ; mais vous ne m'aimez que dans le présent et dans l'avenir ; mon passé vous échappe ; c'est une part de moi qui vous est ravie, il faut vous la restituer. Et moi aussi il me sera quelquefois doux, souvent pénible, de remonter pour vous et avec vous seul jusqu'à ces sources vives et voilées de mon existence, de mes sentiments, de mes pensées. Quand le fleuve est troublé et ne roule plus que des ondes tumultueuses et déjà amères, entre des sables arides, avant de les perdre dans l'Océan commun, qui n'aimerait à remonter flot à flot et vallée par callée les longues sinuosités de son cours, pour admirer de l'œil et puiser dans le creux de sa main ses premières ondes sortant du rocher, cachées sous les feuilles, fraîches comme la neige d'où elles pleuvent, bleues et profondes comme le ciel de la montagne qui s'y réfléchit ? Ah ! ce que vous me demandez de faire sera un délicieux rafraîchissement pour mon âme, en même temps qu'une curiosité tendre et satisfaite pour vous. Je touche à ce point indécis de la vie humaine où, arrivé au milieu des années que Dieu mesure ordinairement aux hommes les plus favorisés, on est un moment comme suspendu entre les deux parts de son existence, ne sachant pas bien si l'on monte encore ou si l'on commence déjà à descendre. C'est l'heure de s'arrêter un moment, si l'on prend encore quelque intérêt à soi-même, ou, si un autre en prend encore à vous, de jeter quelques regards en arrière et de ressaisir, à travers les ombres qui commencent déjà à s'étendre et à vous les disputer, les sites, les heures, les personnes, les douces mémoires, que le soir efface et qu'on voudrait faire revivre à jamais dans le cœur d'un autre, comme elles vivent à jamais dans votre propre cœur. Mais, au moment de commencer pour vous à déplier ces plis si intimes et si soigneusement fermés de mes souvenirs, je sens des flots de tendresse, de mélancolie et de douleur, monter tout brûlants du fond de ma poitrine et me fermer presque la voix avec tous les sanglots de ma vie passée ; ils étaient comme endormis, mais ils n'étaient pas morts ; peut-être ai-je tort de les remuer, peut-être ne pourrai-je pas continuer. Le silence est le linceul du passé ; il est quelquefois impie, souvent dangereux, de le soulever. Mais, lors même qu'on le soulève pieusement et avec amour, le premier moment est cruel. Avez-vous passé quelquefois par une de ces plus terribles épreuves de la vie ? J'y ai passé deux fois, moi, et je n'y pense jamais sans un frisson.

La mort vous a enlevé par une surprise, et en votre absence, un des êtres dans lesquels vous viviez le plus vous-même, une mère, un enfant, une femme adorée. Rappelé par la fatale nouvelle, vous arrivez avant que la terre ait reçu le dépôt sacré de ce corps à jamais endormi. Vous franchissez le seuil, vous montez l'escalier, vous entrez dans la chambre, on vous laisse seul avec Dieu et la mort. Vous tombez à genoux auprès du lit, vous restez des heures entières les bras étendus, le visage collé contre les rideaux de la couche funèbre. Vous vous relevez enfin, vous faites çà et là quelques pas dans la chambre. Vous vous approchez, vous vous éloignez tour à tour de ce lit où un drap blanc, affaissé sur un corps immobile, dessine les formes de l'être que vous ne verrez plus jamais. Un doute horrible vous saisit : je puis soulever le linceul, je puis voir encore une fois le visage adoré. Faut-il le revoir tel que la mort l'a fait ? Faut-il baiser ce front à travers la toile et ne revoir jamais ce visage disparu que dans sa mémoire et avec la couleur, le regard et la physionomie que la vie lui donnait ? Lequel vaut mieux pour la consolation de celui qui survit, pour le culte de celui qui est mort ? Problème douloureux ! Je conçois trop qu'on se le pose qu'on le résolve différemment. Quant à moi, je me le suis posé, mais l'instinct a toujours prévalu sur le raisonnement. J'ai voulu revoir, j'ai revu ! Et la tendre piété du souvenir que je voulais imprimer en moi n'en a point été altérée : la mémoire du visage aimé et vivant, se confondant dans ma pensée avec la mémoire du visage immobile et comme sculpté en marbre par la mort, a laissé pour mon âme, sur ces visages pétrifiés dans ma tendresse, quelque chose de palpitant comme la vie et d'immuable comme l'immortalité.

J'éprouve quelque chose de ce sentiment d'hésitation en rouvrant pour vous ce livre scellé de ma mémoire. Sous ce voile de l'oubli il y a une morte : c'est ma jeunesse ! Que d'images délicieuses, mais aussi de regrets saignants se ranimeront avec elle ! N'importe ; vous le voulez, je vous obéis. Dans quelle main plus douce et plus pieuse pourrais-je remettre, pour les conserver quelques jours, les cendres encore tièdes de ce qui fut mon cœur ? »

BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique.* - Paris : PUF, 1946.- p.51-52.

« S'il est vrai que le théâtre soit un grossissement et une simplification de la vie, la comédie pourra nous fournir, sur ce point particulier de notre sujet, plus d'instruction que la vie réelle. Peut-être même devrions-nous pousser la simplification plus loin encore, remonter à nos souvenirs les plus anciens, chercher, dans les jeux qui amusèrent l'enfant, la première ébauche des combinaisons qui font rire l'homme. Trop souvent nous parlons de nos sentiments de plaisir et de peine comme s'ils naissaient vieux, comme si chacun d'eux n'avait pas son histoire. Trop souvent nous méconnaissons ce qu'il y a encore d'enfantin, pour ainsi dire, dans la plupart de nos émotions joyeuses. Combien de plaisirs présents se réduiraient pourtant, si nous les examinions de près, à n'être que des souvenirs de plaisirs passés ! Que resterait-il de nos émotions si nous les ramenions à ce qu'elles ont de strictement senti, si nous en retranchions tout ce qui est simplement remémoré ? Qui sait même si nous ne devenons pas, à partir d'un certain âge, imperméables à la joie fraîche et neuve, et si les plus douces satisfactions de l'homme mûr peuvent être autre chose que des sentiments d'enfance revivifiés, brise parfumée que nous envoie par bouffées de plus en plus rares un passé de plus en plus lointain ? Quelque réponse d'ailleurs que l'on fasse à cette question très générale, un point reste hors de doute : c'est qu'il ne peut pas y avoir solution de continuité entre le plaisir du jeu, chez l'enfant, et le même plaisir chez l'homme. Or la comédie est bien un jeu, un jeu qui imite la vie. Et si, dans les jeux de l'enfant, alors qu'il manœuvre poupées et pantins, tout se fait par ficelles, ne sont-ce pas ces mêmes ficelles que nous devons retrouver, amincies par l'usage, dans les fils qui nouent les situations de comédie ? Partons donc des jeux de l'enfant. Suivons le progrès insensible par lequel il fait grandir ses pantins, les anime, et les amène à cet état d'indécision finale où, sans cesser d'être des pantins, ils sont pourtant devenus des hommes. »

Une enfance juive en Méditerranée musulmane, [textes inédits recueillis par Leïla Sebbar]. – Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu Autour, 2012. – p.12-13.

« C'est pourquoi, je pense, j'entreprends, à travers des livres qui tentent de réunir ceux que l'Histoire a séparés si souvent dans les anciens empires coloniaux, une longue marche vers l'enfance. Une enfance qui raconte un lieu singulier, une géographie, une mémoire plurielles [sic], sans nostalgie apparente. L'enfance comme une archéologie collective créatrice.

C'est ainsi que, dans l'exil, j'explore avec d'autres écrivains en exil, à travers eux, une Méditerranée du Sud qui fut cosmopolite, une Méditerranée juive et musulmane, aujourd'hui orpheline des Juifs qui l'ont habitée avant l'Islam. Une Histoire parfois joyeuse parfois cruelle raconte cela. Des histoires individuelles se souviennent d'une autre fois.

Une fois où l'enfance est un pays, une terre bien-aimée, avec des ancêtres, des voisins voisines étrangers et familiers, la langue sacrée des prières et des livres, des langues, langue de la maison, de l'école (...), l'autre langue des aïeux, des servantes, de la rue, des amitiés enfantines et de la musique. Dedans dehors, des questions et des silences. Douceur d'un plat rituel, violence des insultes. Pourquoi on m'insulte ? Chuchotements d'un départ clandestin. Vers quel exil ? Petits bonheurs, grand malheur. Errance. La dispersion.

Jacques Hassoun rappelait : « La loi du pays est ma loi. » Maxime du minoritaire, quel que soit son statut.

Pays natal quitté perdu.

La voix des langues parlées récitées chantées rêvées, la voix des lettres et des livres, on croit les avoir oubliées, elles sont là, ces voix, dans les pages des écrivains en exil et l'enfance de la dernière génération de cette histoire-là. La mienne aussi. »

Annexe 11 : Éloge de la créolité

BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick et CONFIANT, Raphaël. *Éloge de la créolité*.- Paris : Gallimard/ Presses universitaires créoles, 1989. – p.23-24.

« Il fallait nous laver les yeux : retourner la vision que nous avons de notre réalité pour en surprendre le vrai. Un regard neuf qui enlèverait notre naturel secondaire ou de la périphérie afin de le replacer au centre de nous-mêmes. Un peu de ce regard d'enfance, questionneur de tout, qui n'a pas encore ses postulats et qui interroge même les évidences. Ce regard libre se passe d'auto-explications ou de commentaires. Il est sans spectateurs extérieurs. Il émerge d'une projection de l'intime et traite chaque parcelle de notre réalité comme un événement dans la perspective d'en briser la vision traditionnelle, en l'occurrence extérieure et soumise aux envoûtements de l'aliénation... C'est en cela que la vision intérieure est révélatrice, donc révolutionnaire. Réapprendre à visualiser nos profondeurs. Réapprendre à regarder positivement ce qui palpète autour de nous. La vision intérieure défait d'abord la vieille imagerie française qui nous tapisse, et nous restitue à nous-mêmes en une mosaïque renouvelée par l'autonomie de ses éléments, leur imprévisibilité, leurs résonnances devenues mystérieuses. C'est un bouleversement intérieur et sacré à la manière de Joyce. C'est dire : une liberté. Mais, tentant vainement de l'exercer, nous nous aperçûmes qu'il ne pouvait pas y avoir de vision intérieure sans une préalable acceptation de soi. On pourrait même dire que la vision intérieure en est la résultante. »

BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques.* - Paris : Garnier Frères, 1962. – « Le peintre de la vie moderne », p.461-463.

« Ainsi, pour entrer dans la compréhension de M. G., prenez note tout de suite de ceci : c'est que la *curiosité* peut être considérée comme le point de départ de son génie.

Vous souvenez-vous d'un tableau (en vérité, c'est un tableau !) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre *l'Homme des foules ?* Derrière la vitre d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie ; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible !

Supposez un artiste qui serait toujours, spirituellement, à l'état du convalescent, et vous aurez la clef du caractère de M. G.

Or, la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. Remontons, s'il se peut, par un effort rétrospectif de l'imagination, vers nos plus jeunes, nos plus matinales impressions, et nous reconnaitrons qu'elles avaient une singulière parenté avec les impressions, si vivement colorées, que nous reçûmes plus tard à la suite d'une maladie physique, pourvu que cette maladie ait laissé pures et intactes nos facultés spirituelles. L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. J'oserai pousser plus loin ; j'affirme que l'inspiration a quelque rapport avec la *congestion*, et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet. L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que *l'enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique

qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animalement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette. Un de mes amis me disait un jour qu'étant fort petit, il assistait à la toilette de son père, et qu'alors il contemplait, avec une stupeur mêlée de délices, les muscles des bras, les dégradations de couleurs de la peau nuancée de rose et de jaune, et le réseau bleuâtre des veines. Le tableau de la vie extérieure le pénétrait déjà de respect et s'emparait de son cerveau. Déjà la forme l'obsédait et le possédait. La prédestination montrait précocement le bout de son nez. La *damnation* était faite. Ai-je besoin de dire que cet enfant est aujourd'hui un peintre célèbre ?

Je vous priais tout à l'heure de considérer M. G. comme un éternel convalescent ; pour compléter votre conception, prenez-le aussi pour un homme-enfant, pour un homme possédant à chaque minute le génie de l'enfance, c'est-à-dire un génie pour lequel aucun aspect de la vie n'est *émoussé*.

(...)

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'*épouser la foule*. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. »

A) ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*.- Genève : Editions d'Art Albert Skira, 1969. – p.45.

« Je ne cherche pas à expliquer ce qui s'écrit par la vie de l'homme qui l'écrit. Simplement je constate le parallélisme de deux processus, l'un qui se reflète dans l'écriture, l'autre dans la biographie. Et je risque cette hypothèse que, au début de la création, phrase de réveil, incantation initiale, incipit de telle ou telle nature, le bizarre ou le dérisoire des mots surgis joue en moi le rôle de ce qu'on appelle aujourd'hui un *échangeur*, m'oriente sur une route inattendue de l'esprit et, par un geste détourné, *me* détermine, homme ou créateur, dans l'invention de vivre ou d'écrire. »

B) Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, p.96.

« Au fait, un sentier n'a pas nécessairement de fin, il peut s'effacer, il s'efface. Il a nécessairement un commencement. Sans quoi il ne commencerait pas. Commencer, c'est parler, écrire. Finir, ce n'est que se taire. C'est pourquoi, tout compte fait, j'attache plus d'importance à la phrase de début qu'à la phrase terminale. Tant qu'il n'a pas de commencement, un sentier n'est pas un sentier. Un sentier qui se perd a tout de même été un sentier. Kavérine, dans sa jeunesse, dit avoir rêvé un récit qui ne serait qu'une seule phrase, et, moi aussi, j'ai rêvé de romans qui ne seraient chacun que leur première phrase, page, ou chapitre. Tandis que la dernière phrase n'est rien par elle-même, elle n'est dernière que s'il y a toutes les autres, avant. Et puis, pour la comprendre, il faut que quelqu'un, avant, lui ait donné le *la*. La première phrase est un diapason. La dernière, c'est la centième, la trois centième, la millième vibration du diapason, *qui ne sait que son commencement*. »

Bibliographie

I. Œuvres des auteurs du corpus

1. Corpus principal

CHAMOISEAU, Patrick. *Une enfance créole I. Antan d'enfance*. [1990, Coll. « haute enfance »] – Paris : Gallimard, 2010. -165p. (Coll. « folio », n°2844).

LAFERRIÈRE, Dany. *L'Odeur du café*. [1991] - Monaco : Éditions du Rocher/Motifs, 2009.- 226p. (Coll. « motifs », n°135).

MAXIMIN, Daniel. *Tu, c'est l'enfance*. [2004] - Paris : Gallimard, 2008.- 175p. (Coll. « haute enfance »).

2. Autres œuvres

BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick et CONFIANT, Raphaël. *Éloge de la créolité*. - Paris : Gallimard/ Presses universitaires créoles, 1989.- 69p.

CHAMOISEAU, Patrick. *Écrire en pays dominé*. [1997]- Paris : Gallimard, 2002.- 350p. (coll. « folio », n°3677).

CHAMOISEAU, Patrick. *Un dimanche au cachot*. [2007]- Paris : Gallimard, 2009.- 355p. (coll. « folio », n°4899).

CHAMOISEAU, Patrick. *Une enfance créole II. Chemin-d'école*. [1994, Coll. « haute enfance »] – Paris : Gallimard, 1997.- 188p. (Coll. « folio », n°2843).

CHAMOISEAU, Patrick. *Une enfance créole III. À bout d'enfance*. [2005, Coll. « haute enfance »] – Paris : Gallimard, 2006. -298p. (Coll. « folio », n°4430).

LAFERRIÈRE, Dany. *Le charme des après-midi sans fin*. [1997] – Monaco : Éditions du Rocher/ Motifs, 2009– 296p. (Collection « Motifs », n°63).

LAFERRIÈRE, Dany. *L'Énigme du retour*. – Paris : Bernard Grasset, 2009. [Il existe également une édition de poche. 2011.] – 304p.

LAFERRIÈRE, Dany. *Pays sans chapeau*. [1997]– Troisième édition. Toulouse ; Monaco : Privat/Le Rocher, 2007. – 276p. (Collection « Motifs », n°72).

MAXIMIN, Daniel. *Les fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*.- Paris : Seuil, 2006. – 221p.

II. Autres œuvres littéraires

ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*.- Genève : Editions d'Art Albert Skira, 1969. – 152p. (Coll. « Les sentiers de la création »).

BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*.- Paris : Garnier Frères, 1962. – « Le peintre de la vie moderne », p.453-499.

BONNEFOY, Yves. *L'arrière-pays*. [1972, Coll. « les sentiers de la création »].- Paris : Éditions Gallimard, 2005. - 175p. (Collection « Poésie », n°322).

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. [1939]– Paris : Éditions Présence Africaine, 1983. -93p.

CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme suivi de Discours sur la Négritude*. [1955] – Paris : Éditions Présence Africaine, 2004.- 92p.

DJEBAR, Assia. *L'amour, la fantasia*. [1985] - Paris : Albin Michel, 2008.-316p. (coll. Le livre de poche, n°15127).

GLISSANT, Édouard. *Pays rêvé, pays réel*. [1985 -91]– Paris : éditions Gallimard, 2000. – 198p. (Collection « Poésie », n°347).

KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. – Paris : Ed. Gallimard, 1986. – 198p. (Coll. « folio », n°2702).

LAMARTINE, Alphonse de. *Les confidences*. [1849]- Paris : Alphonse Lemerre, s.d.- Livre premier, « I À M.*** », p.21-25.

MICHAUX, Henri. *Les commencements* [1983]. –Saint-Clément de Rivière : Fata Morgana, 2011. – 56p.

MONTHERLANT, Henry de. *Un voyageur solitaire est un diable*. [1945] – Gallimard, 1961. -207p.

NABOKOV, Vladimir. *Autres rivages. Autobiographie*.- Paris : Gallimard, 2009. – 428p. (Collection « folio », n°2296).

RASSIM, Ahmed. *Le journal d'un pauvre fonctionnaire et autres textes*. – Paris : Denoël, 2007. – 575p.

SAINT –JOHN PERSE, *Éloges* [1948] dans *Œuvres complètes*. – Paris : Gallimard, 1972. – p.7-56.

SARRAUTE, Nathalie. *Enfance*. [1983] - Paris : Gallimard, 2011.- 276p. (Collection « Folio », n°1684).

Une enfance juive en Méditerranée musulmane, [textes inédits recueillis par Leïla Sebbar]. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu Autour, 2012. – 365p.

Une enfance outremer, [textes réunis par Leïla Sebbar]. Paris : Seuil, 2001.-219p.- (coll. « points virgule »).

III. Ouvrages critiques et articles

1. Sur Patrick Chamoiseau, Dany Laferrière et Daniel Maximin

GALLAGHER, Mary. « Re-membering Caribbean Childhoods : Saint-John Perse's « Eloges » and Patrick Chamoiseau's *Antan* d'enfance ». *The Francophone Caribbean Today. Literature, Language, Culture*. [Ed. Gertrud Aub-Busher et Beverley Ormerod Noakes]. Kingston : University of the West Indies Press, 2003, p.45-49.

KASSAB-CHARFI, Samia. *Patrick Chamoiseau*. - Paris : INA/ Institut Français, 2012. -172p.

accompagné d'un CD audio « Entretiens avec Patrick Chamoiseau », extraits de : Alain Veinstein (« Du jour au lendemain », France Culture, 1986, 1992), Antoine Spire (« L'Échappée belle », France Culture, 1996), Yves Calvi (« Nonobstant », 2009).

Mc CUSKER, Maeve. *Patrick Chamoiseau. Recovering Memory*. –Liverpool : Liverpool University Press, 2007.-184p.

MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière. La dérive américaine*. - Québec : VLB éditeur, 2003. – 344p.

Postcolonialisme & Autobiographie : Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin. [Ed. Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe]. Amsterdam/Atlanta, GA : Rodopi, 1998. – 257p. - (« Textxet. Studies in comparative literature », n° 20). Actes des ateliers francophones du colloque "Postcolonialisme [et] Autobiographie" qui a eu lieu du 19 au 22 juin 1996 à Würzburg.

2. Les études francophones et postcoloniales

CHAMOISEAU Patrick, « Sur la littérature-monde », *Multitudes*, 2011/2 n° 45, p. 190-191.

GLISSANT Édouard et CHAMOISEAU Patrick, « La créolisation et la persistance de l'esprit colonial », *Cahiers Sens public*, 2009/2 n°10, p.25-33.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. - Paris : Gallimard, 2008.- 144p.

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. - Paris : Gallimard, 1997. - 837p.

JUSTIN Daniel, « L'espace politique aux Antilles françaises », *Ethnologie française*, 2002/4 Vol. 32, p. 589-600.

MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. [1999] – Deuxième édition. Paris : Quadrige/ PUF, 2007. – 186p.

MOURA Jean-Marc, « Le postcolonial dans les études littéraires en France », *La situation postcoloniale : les « postcolonial studies » dans le débat français*. [dir. Marie-Claude Smouts]. Paris : les Presses de Sciences Po, 2007. - p. 98-119. (Coll. « Références »).

MAXIMIN Daniel et SARTHOU-LAJUS Nathalie, « Les Antilles, après le cyclone social », *Etudes*, 2009/9 Tome 411, p. 175-187.

PANAÏTÉ Oana, « Poétiques de récupération, poétiques de créolisation », *Littérature*, 2008/3 n°151, p.52-74.

Caraïbes et océan Indien. Questions d'histoire, [dir. Véronique Bonnet, Guillaume Bridet et Yolaine Parisot], Paris : L'Harmattan, 2009. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2009,2, p.7-18 et p.109-126.

Pour une littérature-monde. [Dirigé par Michel LE BRIS et Jean ROUAUD]. Paris, Gallimard, 2007.-342p.

3. Sur le récit d'enfance et l'autobiographie

CHOMBARD DE LAUWE, Marie-José. *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*.- Paris : Payot, 1971.- 443p.

COE, Richard. *When the grass was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*.- New Haven and London : Yale University Press, 1984.- 315p.

CROSTA, Suzanne. *Récits d'enfance antillaise*.- Canada/Québec : GRELCA, 1998. – 209p. (Coll. « Essais » n°15).

GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick. « Visages de l'enfance ». *Yves Bonnefoy. Écrits récents (2000-2009)*. [ed. Patrick Labarthe et Odile Bombarde]. Genève : Ed. Slatkine, 2011, p. 281-308. Actes du colloque réuni à l'université de Zurich.

HARDWICK Louise, « The rise of the *récit d'enfance* in the Francophone Caribbean ». *Postcolonial Poetics. Genre and Form*. [ed. Patrick Crowley and Jane Hiddleston]. Liverpool : Liverpool University Press, 2011, p.166-182.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*.- Paris : Seuil, 1975.- 357p. (coll « Poétique »).

LEJEUNE, Philippe. *Les brouillons de soi*.- Paris : Seuil, 1998.- 426p. (coll. « Poétique »).

OUAKAOUI, Nawel. *Le regard de l'enfant dans la littérature et le cinéma maghrébins*. Thèse : Université Grenoble 3, 2003. – 521p.

POUCHET PAQUET, Sandra. *Caribbean Autobiography. Cultural identity and Self-Representation*. -Madison : The University of Wisconsin Press, 2002. -345p.

Le récit d'enfance et ses modèles. [dir. A.Chevalier et C.Dornier], colloque de Cerisy-la-Salle. Caen : PUC, 2003. - 318p.

Le récit d'enfance. Enfance et écriture. [dir. Denise Escarpit, Bernadette Poulou]. Paris : Ed. du Sorbier, 1993.- 312p. Actes du colloque de NVL/CRALEJ, Bordeaux, octobre 1992.

L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870). [dir. Alain SCHAFFNER]. Arras : Artois Presses Université, 2005.- 318p.

Littératures autobiographiques de la francophonie, [dir. Martine Mathieu]. Paris : Celfa/ l'Harmattan, 1994. Colloque de Bordeaux, 21-22-23 mai 1994.-350p.

Récits de vie de l'Afrique et des Antilles. Exil, Errance, Enracinement. [dir. CROSTA Suzanne]. Canada/Québec : GRELCA, 1998. – 238p. (Coll. « Essais » n°16).

4. Sur l'enfant

ARIÈS, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. - Paris : Seuil, 1973.- 316p. (coll. « Points », H20).

SUBES, J. « Hypothèse sur l'enfance ». *Enfance*, 1952, Tome 5, n°1, p. 48-75.

SUBES J., VIRE D. « Souvenirs d'enfance et genèse de la mémoire ». *Enfance*, 1951, Tome 4, n°1, pp. 60-76.

5. Les mots, les récits et le monde

BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*.- Paris : PUF, 1946.- 153p.

CITTON Yves et QUESSADA Dominique, « Du commun au comme-un », *Multitudes*, 2011/2 n° 45, p. 12-22.

JENNY, Laurent. *La parole singulière*.- Paris : Belin, 1990. – 182p.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « La liberté comme une supplique, comme un appel dans la voix du blues et du jazz », *Cahiers Sens public*, 2009/2 n°10, p.9-11.

MESCHONNIC, Henri. *Modernité Modernité*. [1988] - Paris : Gallimard, 2005.- « Post-avant et post-arrière », p.219-233.

RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*.- Paris : Galilée, 2007.- 228p.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers (notes)*. - Montpellier : Fata Morgana, 1982. - 92 p.

L'auteur. [Coordonné par Alain BRUNN]. Paris : Flammarion, 2001.- 240p.

6. Le temps, la mémoire et l'histoire

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. – Paris : PUF, 2010. -521p.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'irréversible et la nostalgie*. -Paris : Flammarion, 1974.- « La nostalgie », p.276-313.

LEVI, Primo. *Le Devoir de mémoire. Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja*. - Paris : Mille et une nuits, 2010. – 95p.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. [2000]- Paris : Editions du Seuil, 2003. – 690p. (Collection « Points », n°494).

RICOEUR Paul. *Soi-même comme un autre*. [1990] Paris : Editions du Seuil, 1996. - 424p. (Collection « Points », n°330).

Andrée Chedid. Racines et liberté, [dir. Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier]. Paris : L'Harmattan, 2004. *Itinéraires et contacts de cultures*, 2004, vol.34 -135p.

