



HAL
open science

**L'épique en exil : dialectique de la re-présentation dans
Omeros de D.Walcott et Ransom de D. Malouf,
réécritures contemporaines de l'Iliade**

Agnès André

► **To cite this version:**

Agnès André. L'épique en exil : dialectique de la re-présentation dans Omeros de D.Walcott et Ransom de D. Malouf, réécritures contemporaines de l'Iliade. Littératures. 2012. dumas-00823224

HAL Id: dumas-00823224

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00823224v1>

Submitted on 16 Jun 2013

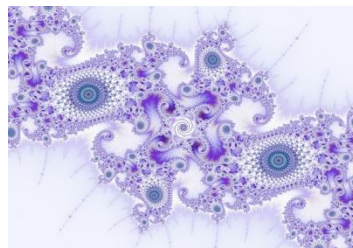
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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 III
UFR de Lettres et Arts
Département de Lettres Modernes

L'épique en exil : dialectique de la re-présentation
dans *Omeros* de D.Walcott et *Ransom* de D.Malouf, réécritures contemporaines
de l'*Iliade*



Master 2 de recherches, spécialité « Littératures Comparées »

Présenté par:
Agnès ANDRE

Sous la direction de :
Mme le Professeur Florence Goyet

Année universitaire 2011-2012

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : *ANDRÉ* PRENOM : *Agnès*
DATE : *14/05/2013*

Remerciements

Je tiens à remercier Madame Florence Goyet qui a su m'aiguiller tout au long de l'année et être un précieux garde-fou dans l'élaboration de ce travail. Au-delà de son ouvrage, de nombreuses pistes m'ont été offertes par ses indications bibliographiques ou des précisions de notion. Je souhaite enfin saluer son extraordinaire disponibilité.

Je saisis l'occasion pour remercier également tous ceux qui ont aidé à la réalisation de ce travail, par leur écoute, leurs lectures et leurs conseils.

Enfin, rendons hommage au hasard, qui ne fait pas forcément bien les choses, mais les aide beaucoup.

Table des matières

INTRODUCTION	8
PREMIER MOUVEMENT . Le « <i>writing back</i> » : des œuvres anti-épiques... 24	
PARTIE 1. La mise en scène du conflit : l'accentuation d'une division.	26
1) Expression ou exploration du conflit ? L'antithèse supplantée par la dichotomie et l'ambivalence.	28
2) L'exploration d'un binarisme établi : le couple Nature/Culture.....	39
PARTIE 2 : troubler le monolithisme du genre épique afin de neutraliser les binarismes.	46
1) La fondation de la nation à partir d'une filiation problématique.....	47
2) Une noblesse impossible : du prosaïsme à l'humain.....	56
3) Troubler plutôt que renverser : le motif de l'inconsistance, dissolution et multiplication	67
TRANSITION	77
DEUXIEME MOUVEMENT . L'épique par l'exil	80
PARTIE 1 - De la destruction de l'épique à sa quintessence : l' <i>unheimliche</i> ou la défamiliarisation	84
1. <i>Ransom</i> : une exploration de l'aliénation par « un monde de récits », la parole comme lien de l'individu à la communauté.....	85
2. <i>Omeros</i> . « <i>to cut</i> » : de la scission à la démultiplication.	102

PARTIE 2 - De l' <i>unheimliche</i> à l' <i>aufheben</i> : le mouvement de la dialectique, composant nécessaire à la reformulation.	124
2.1. <i>Omeros</i> : le mouvement dialectique par le réagencement, un sens en devenir.	126
2.2. <i>Ransom</i> : un accomplissement du sens.	139
CONCLUSION : fund[e/a]re.....	153
ANNEXE A - autopsie des analogies formant l'image rouge/blanc	169
ANNEXE B - le dés-étiquetage, un « lieu commun » dans les Caraïbes comme en Australie	165
BIBLIOGRAPHIE	170

Avertissement

La référence des ouvrages suivants sera donnée de manière abrégée :

- Ashcroft, Griffiths, Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New-York: Routledge, 2002 (2nd éd., first published in 1989).

Abréviation: *TEWB*

- Glissant, Edouard. *Pays rêvé, pays réel* suivi de *Fastes* et de *Les Grands Chaos*, Paris : Gallimard, NRF Poésie, 2000.

Abréviation : *PR*

- Beissinger, Margaret, Jane Tylus and Susanne Wofford (sous la dir. de). *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, Berkeley: University of California Press, 1999.

Abréviation: *The Poetics of Community* ou *TPC*

- *Trésor de la Langue Française informatisé*, CNRTL, laboratoire ATILF CNRS, Nancy: Université 2. Disponible sur le web :
<<http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm>>

Abréviation : *TLF*

Les indications suivantes seront données de manière abrégée:

- [Notre traduction]

Abréviation : [Nt]

«There is no beginning but no end. The new poet enters a flux and withdraws, as the weaver continues the pattern, hand to hand and mouth to mouth, as the rock-pile convict passes the sledge. »

Derek Walcott, « *The Muse of History* » (1974)

INTRODUCTION

Australie. Caraïbes. Un Blanc. Un Noir. Malouf, écrivain descendant de colon, d'origine mi- libanaise, mi- anglaise. Walcott, poète descendant d'esclaves, métisse. Et la réécriture d'une même œuvre : *L'Iliade* d'Homère. *Omeros* de Derek Walcott et *Ransom* de David Malouf, œuvres anglophones contemporaines, ont toutes deux pour intertexte apparent la célèbre épopée homérique – plus rarement aujourd'hui citée que son homologue *l'Odyssee* davantage accommodable, semble-t-il, à notre ère moderne de par ses caractéristiques qui se rapprochent du roman (quête d'un individu par le voyage). Pourquoi alors réécrire l'épopée, « forme archaïque » aujourd'hui, et pourquoi en ces lieux « exotiques » ? Peut-on trouver un lien entre les deux réécritures, l'une par un auteur issu de l'immigration européenne blanche en Australie, l'autre d'un auteur Caribéen noir ?

L'un développe un épisode narratif du dernier livre de *l'Iliade* – le chant XXIV, la rançon d'Hector –, en demeurant il semble dans le même espace-temps. Le second transpose le motif de l'épopée homérique en contexte caribéen, une adaptation convoquée par l'habituelle représentation de la situation de St Lucia – île du poète: « *In elementary school we had been taught that Saint Lucia was “The Helen of the West” because she was fought for so often by the French and the British. [...]»*, nous raconte-t-il dans « *Leaving school* » (1965)¹.

De ces deux brefs portraits découle pourtant un trait similaire aux deux écrivains. Si l'un possède le statut du colon, s'opposant au second, victime de la colonisation ; Malouf comme Walcott écrivent dans des pays en quête d'identité, les deux ayant subi les flux migratoires de la colonisation, la domination d'une culture occidentale, enfin les mouvements de l'immigration contemporaine, plaçant les deux auteurs au croisement de frontières politiques, culturelles et littéraires. La réécriture d'une épopée, en tant que genre fondant la légitimité d'une communauté² aurait-elle un rôle à jouer vis-à-vis de cette problématique identitaire ?

¹ Walcott, Derek. « *Leaving school* » (1965) in Hamner N. Robert. *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Colorado: Lienne Rienner Publishers, 1997, (1st published in USA: Three Continents Press, 1993): 24. « À l'école primaire, on nous avait appris que St Lucie était nommée l'«Hélène d'Occident», à cause des luttes si souvent intervenant à son propos entre Français et Britanniques [...] ». [Nt]

² Voir la définition de la fonction du genre par Jean Dérive in Rochat, Laure-Adrienne. *De l'épopée au roman : une lecture de Monné, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma*, Lausanne : Archipel, collection «Essais», vol. 15, janvier 2011 : 24.

Démontrer qu'il y a contextuellement conflit identitaire pour Walcott n'est pas nécessaire : nous savons qu'il fait partie de la communauté Caribéenne ayant subi la domination de l'Empire Occidental et l'exil de sa terre « natale » – l'Afrique¹. Victime d'une filiation tronquée, mais également d'une complexification de cette dernière par à la fois, les déplacements de population dus à la colonisation (Espagne, France, Angleterre), mais aussi les migrations actuelles (proximité de l'Amérique, également terre d'immigration), la notion d'identité – notamment « nationale » – se voit être mise en question : qu'est-ce que l'identité caribéenne, et peut-on au moins la définir ? De plus, la relation de domination colonisateur/colonisé, superposée au couple blanc/noir, représentation issue de la colonisation engagée par les puissances occidentales se perpétue du discours colonial au discours postcolonial, et ceci non seulement par des auteurs occidentaux, mais également par des écrivains de ces littératures dominées. En effet, *Black Skin. White Masks* de Frantz Fanon (1967) ou encore *The Coloniser and the Colonised* d'Albert Memmi (1965) sont à l'origine d'un des cadres d'études principaux du postcolonialisme :

*Another major post-colonial approach, derived from the works of political theorists like Frantz Fanon (1959, 1961, 1967) and Albert Memmi (1965), locates its principal characteristic in the notion of the imperial-colonial dialectic itself. In this model the act of writing texts of any kind in post-colonial areas is subject to the political, imaginative, and social control involved in the relationship between colonizer and colonized.*²

Cette représentation est poursuivie par Todorov et Said dans leurs analyses opposant le Soi assimilé à l'Occident, d'avec l'Autre assimilé à l'Orient ; puis par l'analyse de Max Dorsinville « *which emphasizes the relationship between dominated and dominating societies* »³. Le développement du concept de Négritude par Aimé Césaire, Senghor et Léon Damas dans la deuxième moitié du XXème siècle se construit toujours par exemple, dans cette représentation d'opposition entre deux identités, deux essences spécifiques – l'une, blanche ; l'autre, noire –. Si ce schème apparaîtrait pertinent dans un

¹ Les premiers habitants de St Lucie sont les Arawaks, ainsi que les tribus « caraïbes ». Le premier débarquement colonial intervient dès le XVème siècle et les grandes découvertes de Christophe Colomb pendant les explorations des Antilles par les puissances européennes. S'ensuit lutttes entre ces dernières pour la conquête de l'île, notamment entre l'Angleterre et la France qui font de St Lucie la scène des batailles coloniales et lui vaudront le surnom d' « *Hélène of the West* ». Elle obtient son indépendance totale en février 1979. Informations tirées de http://www.visitslu.com/about_sluc/history/history.html et de Hamner N. Robert. *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Colorado: Liene Rienner Publishers, 1997, (1st published in USA: Three Continents Press, 1993).

² Ashcroft, Griffiths, Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New-York: Routledge, 2002 (first published in 1989): 28. « Une autre approche post-coloniale majeure, dérivée des travaux de théoriciens politiques tels que Frantz Fanon (1959, 1961, 1967) et Albert Memmi (1965), situe sa principale caractéristique en la notion de la dialectique colonialo-impérialiste elle-même. Dans ce modèle l'acte d'écriture de textes de n'importe quelle sorte dans les domaines postcoloniaux est sujet au contrôle social, imaginaire et politique impliqué dans la relation entre colon et colonisé ». [Nt]

³ *Ibid.*: 31. « [...] qui insiste sur la relation entre sociétés dominatrices et sociétés dominées ». [Nt]

certain cadre d'études (dans ses particularités), des correspondances abusives telles que celle qui semble coller à la peau (noire) de l'être colonisé, assimilé à « l'être naturel » – en opposition à l'être culturel, de la civilisation – continue aujourd'hui de nourrir les imaginaires¹. À la difficulté de trouver des racines identitaires communes est fondamentalement liée, donc, cette catégorisation binaire qui les enferme dans des représentations imposées par l'Occident et l'histoire de la colonisation.

Il est plus difficile pour nous aujourd'hui de voir un tel conflit en la société australienne, un de ces pays développé, sans problèmes conséquents sur notre planète. Pourtant, Malouf possède toutes les conditions pour être qualifié d'auteur « frontalier » ou « de l'entre-deux »². On oublie souvent, en effet, que le pays possède lui aussi une histoire coloniale, et non des moindres. Sous son apparence paisible et solaire de démocratie libérale à la culture anglo-saxonne, sa *beach culture* et son art aborigène, ses paysages et ses visas attirant foule de touristes, l'Australie dissimule tout autant des préoccupations identitaires, sur un territoire qui n'a pas non plus été épargné par la quête hégémonique des puissances européennes, depuis le XVIème siècle jusqu'au XXème siècle.

Historiquement, l'Australie est, comme les Caraïbes, un territoire qui a été investi par la colonisation : « *On 22 August 1770, Lieutenant James Cook raised the flag at Possession Island and declared Britain's acquisition of the east coast of Australia* »³. À la différence des Caraïbes cependant, les colons qui débarquèrent sur cette terre inconnue n'arrivaient pas (seulement) en conquérants, mais en tant que sujets rejetés de l'Empire Britannique:

This grandiose assertion was upheld eighteen years later by the tentative but nevertheless permanent British settlement of the continent at Sydney Cove, where on 26 January 1788 a crew of convicts and naval officers disembarked from the ships

¹ Cette scission entre le Même (la civilisation, l'Empire) et l'Autre qui porte à débats à partir du XVIIIème siècle, se cristallise selon l'auteur de « Sauvages, barbares, civilisés : « l'Histoire des sociétés au XVIIIème siècle » au fil du XIXème siècle : « c'est une époque [XVIIIème] où ils [les termes "barbare" et "sauvage"] ont joué un rôle important dans la réflexion européenne sur la place de l'être humain [...] dans le monde naturel, et sur la société humaine- en d'autres termes, à une époque où assurément nous avons beaucoup réfléchi sur eux. Quand il est question du sauvage au Siècle des Lumières, l'image qui vient le plus souvent à l'esprit de l'homme cultivé moyen est bien sûr celle du "bon sauvage" ».

« Cette affirmation [l'unité du genre humain malgré ses variétés au XVIIIème], [...] cèdera bientôt la place à une solution autrement plus tranchée des liens entre l'histoire naturelle de l'homme et l'histoire des sociétés. Les Autres deviennent plus radicalement autres, et pour de nombreux penseurs du milieu du XIXème la race et la sauvagerie apparaîtront comme intimement liées. ». Chevalier JL, Colin Mariela et Thomson Ann (sous la dir. de). *Barbares et sauvages, images et reflets dans la culture occidentale*, PU de Caen, actes du colloque 26-27 février 1993, 1994 : 79 et 89.

² Termes de Amin Malouf et Daniel Sibony repris par Louviot, Myriam. *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, thèse en Littérature Comparée, Université de Strasbourg, 17 septembre 2010 : 9 et 29.

³ Heiss, Anita and Minter, Peter. Introduction to the *Macquarie Pen Anthology of Aboriginal Literature*, NSW: Allen and Unwin, 2008: 1. « Le 22 août 1770, le Lieutenant James Cook éleva le drapeau sur l'Île de la Détention [possession] et déclara l'acquisition britannique de la côte est de l'Australie ». [Ni]

En effet, même si la majorité de son peuplement ne consiste pas en l'exportation du contenu des prisons anglo-saxonne, c'est néanmoins à partir de colonies pénitentiaires, d'individus à la marge de la société Britannique donc, que s'établit la population. Les colons déclarent parallèlement ce territoire « *terra nullius* », malgré la présence d'un autre peuple, les Aborigènes – habitants originaires du continent –, les déposésant du même coup de leurs terres et du langage², autrement dit de leur existence.

On note donc ici deux relations de domination différentes : celle de l'Empire Britannique sur ses sujets rejetés (futurs colons), ainsi que celle des colons sur les Aborigènes. Cependant, cette dernière relation de domination ne se contente pas d'un sens unique : il semble que la domination ne s'accomplira jamais tout à fait, contrairement aux îles Caraïbes avec les esclaves africains où la relation maître/esclave est clairement déterminée. En effet, les Aborigènes sont certes réduits à une existence nulle mais n'en demeurent pas moins pour les colons une présence intimidante, voire effrayante : associés au bush, espace naturel sauvage non maîtrisé par la main de l'homme, la présence indigène trouble les colons qui ne se sentiront pour certains jamais chez eux. En témoigne par exemple l'important développement du genre gothique dans la littérature et le cinéma australien, où le *bush* se fait présence hantée et inquiétante³.

Si cette étape historique est aujourd'hui révolue, des traces en subsistent clairement aujourd'hui. La reconnaissance du peuple Aborigène comme partie

¹ *Ibid* : 2. « Cette grandiose déclaration fut confirmée dix-huit ans plus tard par l'expérimentation, mais néanmoins colonie Britannique permanente sur le continent à Sydney Cove, où le 26 janvier 1788 un équipage de prisonniers et d'officiers de la marine débarquèrent des navires de la Première Flotte établissant sous la direction du Gouverneur Arthur Phillip la colonie de Nouvelles Galles du Sud ». [Nt]

² « As its inception, Aboriginal literary writing grew directly from a complex and ancient wellspring of oral and visual communication and exchange. [...] But just as the Crown's acquisition of 1770 had made sovereign Aboriginal land *terra nullius*, it also made Aboriginal people *vox nullius*. It took only a few generations for almost two-thirds of the pre-contact Aboriginal languages to be made extinct. ». Heiss, Anita and Minter, Peter. *Macquarie Pen Anthology of Aboriginal Literature*, NSW: Allen and Unwin, 2008. « À ses débuts, la littérature Aborigène s'engendra directement à partir d'une source ancienne et complexe d'échange et de communication orale et visuelle. [...] Mais précisément de la même manière que l'acquisition de la Couronne de 1770 avait fait de la terre Aborigène une *terra nullius*, elle rendit le peuple Aborigène *vox nullius*. Il suffit seulement de quelques générations pour que presque les deux-tiers des langues Aborigènes s'éteignent ». [Nt]

³ Cette image est largement amorcée par la description qu'en fait Marcus Clarke dans sa préface à un recueil de poèmes d'Adam Lindsay Gordon : « *The Gothic seems to have taken over Clarke's Preface at this point, hyperbolically transforming the Australian bush into a monstrous, occulted place. [...]* ». « Le gothique semble avoir pris possession de la préface de Clarke au point de transformer par hyperbole le *bush* australien en un lieu surnaturel et monstrueux ». [Nt]

Weaver, Rachel and Ken Gelder. *The Anthology of Colonial Australian Gothic Fiction* Australia: Melbourne University Press, 2007: 4. Pour des exemples plus contemporains, voir *Picnic at Hanging Rock* de Peter Weir, *Seven Versions of an Australian Badland* de Ross Gibson ou encore *Wake in Fright* de Kenneth Cook.

intégrante de la société australienne, suite à des politiques d'assimilation¹, est tout d'abord relativement récente. Les excuses officielles du pays aux « *Stolen Generations* », enfants aborigènes retirés de leurs familles pour « protection », datent en effet de février 2008 dans un discours de Kevin Rudd. Cette reconnaissance n'efface pas ensuite une certaine frontière entre Indigènes et Blancs, qui demeure surimprimée à la division entre le *bush* et l'espace du littoral : si la reconnaissance est officielle dans les faits politiques et culturels (voire très récemment littéraires si l'on s'en réfère à la première anthologie consacrée à la littérature aborigène, publiée en 2008), elle ne l'est pas encore dans l'espace ni dans l'imaginaire: pour beaucoup d'habitants, l'Australie se réduit à ses grandes villes sur le littoral dans lesquelles se concentrent activité économique, politique et culturelle. Bien que la majorité de la population indigène vive aujourd'hui dans les villes, elle demeure dans les faits à leurs marges². Ainsi, une frontière invisible semble encore aujourd'hui régir les relations entre populations blanches et aborigènes : la reconnaissance est officielle mais la communication est encore coupée³. Dans l'imaginaire, cette frontière est accentuée par notre superposition de l'espace urbain à la culture et de l'espace rural à la nature, reproduisant la dichotomie Nature/Culture, et véhiculant l'assimilation des peuples Aborigènes à l'idée de « non-civilisation ».

À ce problème issu de la colonisation s'ajoute le fait de l'Australie comme terre d'immigrations : dérivée de la culture anglo-saxonne, elle est imprégnée dans son mode

¹ « *In recently tabling the third annual report of the Close of Gap policy initiative, the Prime Minister Julia Gillard issued a general call for Aboriginal people [...] to "reach out" to other Australians. That is, be more like us, assimilate.[...]* » Browning, Daniel. Edito « *Alive and kicking* » in « *Beauty and Terror* », *Artlink Indigenous*, Vol.31, n°2, June 2011: 32. « En soumettant récemment le troisième rapport annuel de la politique d'initiative de "fermeture du fossé", le premier ministre Julia Gillard a appelé le peuple Aborigène [...] à "tendre le bras" aux autres australiens. Ce qui est davantage pour nous une *assimilation* [...] ». [Nt]

² « *I often think of the natural environment of the continent as a metaphor that mirrors the history of colonisation; a kind of infinite pathetic fallacy redoubling on itself. It's a contemporary phenomenon as much as a historical one. The relationship between Indigenous people and colonial settler society, and indeed the modern Australian state, is shaped by where we live. Unsatisfactorily, Aboriginal art is still defined geographically— as either urban or remote; even though Brenda Croft wittily suggested in 2003 that 'there is no such place as Urbania.' Those trapped in the urban grid are said to possess no cultural authority, to be inauthentic. In the remote context, Aboriginal people are said to be part of the natural order of thing; indeed, in the colonial mind we were imagined to be an aspect of the natural environment, like flora and fauna.* » *Ibid.* : « Je pense souvent à l'environnement naturel de notre continent comme métaphore qui reflète l'histoire de la colonisation, une sorte d'anthropomorphisation éternelle se retournant sur elle-même. C'est un phénomène contemporain plus qu'un phénomène historique. La relation entre le peuple Indigène et la société de peuplement colonial, et bien sûr l'Etat australien moderne, est construite par le lieu où nous vivons. De façon décevante, l'Art aborigène est toujours défini géographiquement – autant comme urbain ou ancien, bien que Brenda Croft suggère judicieusement en 2003 qu'il n'existe pas d'endroit tel qu'une "Urbania". On dit de ceux qui sont piégés dans la maille urbaine qu'ils ne possèdent aucune autorité culturelle, qu'ils sont inauthentiques. Dans un contexte antérieur, on dit du peuple Aborigène qu'il fait partie de l'ordre naturel des choses ; en effet, dans l'esprit du colon nous fûmes imaginés comme éléments appartenant à l'environnement naturel, à l'image de la flore et faune ». [Nt]

³ Voir cette lettre d'une Aborigène à un magazine australien : « *I was touched that there are some non-Indigenous people out there humble and brave enough to talk about the elephant in the room* ». Carly Jane in *Frankie*, issue 42, Australia: Morrison Media, July-August 2011. « J'ai été touchée de voir qu'il existe des individus non-Indigènes par ici assez courageux et modestes pour aborder ce sujet brûlant [« *the elephant in the room* »] ». [Nt]. Voir également « *Two Dreamtimes* » de Kath Walker et Browning, Daniel et Radok, Stephanie. « *Beauty and Terror* », *Artlink Indigenous*, Vol.31, n°2, June 2011.

de vie de l'influence américaine. Sa proximité avec les pays du Pacifique qui la jouxtent en fait ensuite un des premiers pays d'accueil pour les populations asiatiques¹, – sans compter, enfin, les nombreuses communautés européennes (communauté grecque par exemple) s'y étant développées.

Enfin, de son lien avec l'Empire Britannique, il semble que l'Australie conserve un complexe d'infériorité notamment dans le domaine littéraire : la volonté de constituer un « canon littéraire australien », la présence abondante d'anthologies de tous genres dans les librairies, les débats universitaires, et même la production télévisuelle² révèlent ce besoin d'une « existence culturelle » propre au sein de l'espace mondial.

Toutes ces données provoquent un questionnement à propos de ce qu'est « qu'être australien », notamment dans la configuration d'un monde contemporain dont les frontières s'ouvrent et se voient traversées de multiples flux. C'est ce débat qui agite autant la politique que la littérature : pas plus tard qu'en mai dernier s'est tenu un colloque à l'Université de Sydney dont l'intitulé « *Scenes of Reading : Is Australian Literature a World Literature ?* » exprime plusieurs des questions discutées dans le cours « *Australian Literature : International Context* » (existe-t-il une « littérature australienne » ? si oui, comment la définir ? etc.) dispensé à l'Université de Sydney depuis l'année 2010. Une des références critiques en matière de littérature mondiale utilisée dans ce cours, *La République des lettres* de Pascale Casanova, nous montre – malgré un effort de décentrement des perspectives par une étude différente de l'histoire littéraire, dans sa globalité et sa spatialité – que notre appréhension du réel demeure toujours sous le joug d'une vision eurocentrée et de catégories identitaires que nous avons du mal à faire évoluer, et surtout, donc, un besoin de redéfinition de certaines notions. En effet, l'auteur utilise des termes tels que « politique », « littérature », « nation », etc., trop abstraits et généraux pour correspondre aux diverses réalités qu'ils

¹ L'immigration produit elle aussi ses êtres de "l'entre-deux" comme en témoigne le poème « *Seeing Double* » par le poète australien (et chinois) Yu Ouyang publié pour la première fois dans « *Moon over Melbourne* », *Southerly* No. 2. Sydney 1994. <http://www.poetrylibrary.edu.au/poets/ouyang-yu/seeing-double-0282021/>. Pour un aperçu des questions identitaires dans ce pays, consulter le website: <http://www.aussieeducator.org.au/tertiary/subjects/history/australian/culture.html> et notamment la présentation sur radio Australia ABC par Sara Cousins intitulée « *Contemporary Australia : national identity* ».

² Voir l'émission parodique de TV réalité « *We can be heroes* » de Chris Lilley: « *The title of Chris Lilley's television mocumentary We Can be Heroes: Finding the Australian of the Year (ABC television, 2005) begs the question that is the source of much of the humour of the series: What does it mean to be a hero in contemporary Australia? The series explores the efforts of six "ordinary" Australians who are vying for the title of "Australian of the Year" and brings a satiric lens to choosing the individual winner. Lilley, who plays all the lead characters, depicts characters both with and without disability, and this mix of ability and disability is key to his satiric vision of what it means to be Australian.* ». Mantle, Martin. « *Disability, Heroism and Australian National Identity* », *Media/Culture journal*, issue 3, vol.11, 2008. Le titre du documentaire télévisé de Chris Lilley "Nous pouvons être des héros : à la recherche de l'Australien de l'année" pose la question qui est la source principale d'humour dans la série : qu'est-ce que signifie être un héros dans l'Australie contemporaine ? La série explore les efforts de six australiens « ordinaires » rivalisant pour le titre « d'australien de l'année », et apporte une perspective satirique dans le choix du gagnant individuel. Lilley, qui joue l'ensemble des rôles principaux, construit ces personnages avec à la fois capacité et handicap, et ce mélange de capacité et d'incapacité est la clé de cette vision satirique de ce qui signifie être Australien ». [Nt]

recouvrent, et de nombreux mots entre guillemets manifestant une indétermination. Là où *TEWB* opère une distinction entre « national » et « nationaliste »¹ par exemple, Pascale Casanova n'utilisera que la première des deux notions. Le terme politique y est notamment lié à celui de nation (sous-entendu « nationaliste »)² et le binarisme colonisateur/colonisé se voit filé du couple centre autonome/périphéries dépendantes. Cette confusion révèle donc un important besoin de redéfinition des catégories à travers lesquelles nous appréhendons d'ordinaire la réalité.

Si les statuts « postcoloniaux » de Malouf et Walcott ne sont *a priori* pas comparables – l'un descendant de colons, l'autre victime de la colonisation –, les deux écrivains, marginalisés, se retrouvent par conséquent liés à ce même assujettissement à des représentations héritées du discours colonial occidental, celles-ci ne pouvant recouvrir leur réalité multiculturelle. Etudier Walcott et Malouf sous cette même perspective, permet d'une part de révéler les affinités de l'écrivain australien avec ces problématiques, d'autre part de reconsidérer le statut postcolonial affirmé de l'auteur caribéen. La définition du terme est en effet elle-même controversée, inégale selon sa dépendance au champ littéraire anglo-saxon ou français (lorsque les anglo-saxons commencent à abandonner cette dénomination pour celle de « littérature mondiale », les français découvrent ce champ d'étude) tel que le montre le récent ouvrage français sur la question : ce dernier introduit la réflexion en dégageant son évolution sémantique et graphique ainsi que ses limites³. Selon l'ouvrage,

[un] premier écueil épistémologique vient d'une focalisation excessive sur le concept d'identité, qui fait courir le risque d'essentialiser l'être postcolonial et de réifier la condition postcoloniale en lui conférant une valeur ontologique.⁴

De l'exposition du contexte d'écriture de *Ransom* et d'*Omeros*, nous pouvons constater, en effet, que le nœud du problème se situe moins dans une question de trouble de l'essence identitaire que de celle de nos représentations de cette dernière.

Il n'est pas cependant inutile d'examiner cette problématique qui reste au cœur de nos débats contemporains autant dans les nations colonisées, que dans un pays tel que la France où les notions d'identité nationale et d'immigration ont agité la polémique

¹ Ashcroft, Griffiths, Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New-York: Routledge, 2002 (2nd ed., first published in 1989): 17.

² Voir notamment Partie II, chapitre 1 « Les petites littératures ». Casanova, Pascale. *La République Mondiale des Lettres*, Paris : Ed. du Seuil, 2008.

³ « Il n'est pas un ouvrage sur le sujet, qui ne tente de définir le postcolonial et ne finisse par constater son caractère hétérogène et problématique [...] ». Clavaron, Yves (sous la dir. de). *Etudes Postcoloniales*, Coll. Poétiques Comparatistes, SFLGC, Lucie éditions, Mondial Livre : Nîmes, septembre 2011 : 12.

⁴ *Ibid.* : 13.

ces dernières années, et où la relation à l'Autre est encore largement d'actualité¹. Myriam Louviot dans l'introduction de sa thèse sur les *Poétiques de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* rappelle l'importance que détient cette notion, notamment au sein de notre contexte contemporain – et précisément pour l'individu postcolonial « être frontalier » et de « l'entre-deux » – :

[la] montée de l'individualisme puis les bouleversements historiques et sociaux du XXème siècle ont fragilisé les repères identitaires traditionnels. Tandis qu'autrefois l'identité était donnée à la naissance de manière relativement claire – on héritait d'un statut social, d'une classe auxquels correspondaient des attitudes et des positionnements relativement précis – aujourd'hui les choses sont moins évidentes et toute la vie des individus semble organisée autour de la nécessité de se construire une identité. [...] Les événements historiques (colonisation, décolonisation, migrations de masse, mondialisation) qui ont mené à ces bouleversements dans la façon de vivre l'identité ont été parfois si brusques et/ou si violents qu'ils n'ont guère laissé le temps d'élaborer progressivement de nouvelles façons de penser l'identité.²

Quel rôle peut alors jouer la réécriture d'une épopée vis-à-vis de cette problématique identitaire ? Comme évoqué précédemment, le genre épique possède traditionnellement une affinité forte avec les processus de formation d'identité culturelle et politique d'une nation tel que l'affirme Hegel dans son chapitre sur la poésie épique³ ou ici Jean Dérive: « [L]a narration épique émergerait “lorsqu'une société [...] aurait besoin d'exalter sa propre culture et de lui trouver une justification « mytho-historique » par l'épopée” ». On constate en effet bien souvent la « fonction culturelle du genre épique »⁴: le *Mahâbhârata* ou le *Kalevala* sont respectivement considérées comme des épopées fondatrices de la culture indienne et finlandaise. L'*Enéide* de Virgile est également exemplaire, retraçant la fondation de la civilisation romaine en relatant l'installation du héros Enée dans le *Latium*, offrant une filiation héroïque à l'Empire Romain. C'est bien encore au XVIème siècle, en pleine période de construction et établissement de la langue française que Ronsard tente de chanter la nation française en formation au biais du genre de l'épopée (une *Franciade* inachevée et oubliée). Il est connu enfin que les régimes politiques recherchent des racines mythiques (temps des

¹ Voir entre autres exemples le « Mois de l'Autre » en Alsace depuis 2004, ou l'exposition sur le sauvage à Paris : « En France, c'est la première fois que l'on monte une exposition traitant ce thème des exhibitions de « sauvages ». Ce qui est déterminant, c'est qu'elle soit montrée dans un musée. Cela lui donne une valeur de première importance. » Pascal Blanchard, en charge du commissariat scientifique de l'exposition « L'invention du sauvage » au Musée du Quai Branly du 29 novembre 2011 au 3 juin 2012 à Paris.

² *Ibid.* : 7 et 8.

³ « la poésie est un apanage de tous les peuples et [...] l'épos exprime justement le noyau substantiel du contenu national ». Hegel, G.W.F. *Esthétique II : La poésie*, Paris : Aubier éd. Montaigne, 1965 (1944 pour la première édition) : 224.

⁴ Jean Dérive cité par Laure-Adrienne Rochat dans *De l'épopée au roman. Une lecture de Moné, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma*, Lausanne : Archipel, coll. « Essais », 2011 : 24.

dieux et héros) afin de se construire une origine glorieuse et d'asseoir donc leur légitimité. Nous ne citons ici aucun exemple contemporain : l'épopée a longtemps été considérée comme un genre mort notamment du fait de son aspect oral inscrit dans son étymologie, aspect entrant en compétition avec notre culture littéraire écrite aujourd'hui¹. Myriam Louviot évoque cependant ce lien de l'épopée aux notions d'héroïsme et de nation, en révélant la permanence de ce genre dans les littératures postcoloniales, qui montreraient selon elle ce besoin de « fonder la légitimité de la communauté », un processus que leur offre le genre épique². L'introduction à l'ouvrage spécialisé sur la question de l'épique en contexte contemporain – *The Poetics of Community*, fait remarquer la même survivance du genre dans ces pays, indiquant cependant ici sa posture à double tranchant :

*The position of epic is especially vexed in those countries involved in postcolonial debates about the relation of their national literatures to the canons of Western and classical literature, which, as part of a colonial educational policy, often were imposed on school curricula.*³

¹ « To those trained in the traditional canon of Western letters, any discussion of contemporaneity is virtually anathema in regard to epic poetry, which, as though it were a living organism, is said to experience birth, maturity, and death. [...] Two critics who have been extremely influential in the past several decades might be said to epitomize much current thinking about the trajectory of Western epic [...]. These are the Soviet critic Mikhail Bakhtin and the German essayist Walter Benjamin. Their writings reflect strains of thought that, though not entirely new, are certainly characteristic of much modern criticism of the literary epic and its tendencies to oppose the terms "modern" and "epic" ». Beissinger, Margaret, Jane Tylus and Susanne Wofford. *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, Berkeley: University of California Press, 1999:4. « Ceux qui pratiquèrent dans le canon littéraire Occidental traditionnel des discussions sur la contemporanéité est pratiquement une abomination en ce qui concerne la poésie épique, dont a dit être objet, bien que ce soit un organisme vivant, expérimentant naissance, maturité et mort. [...] Deux critiques qui ont été extrêmement influents ces dernières dizaines d'années sont probablement ceux dont on dit qu'ils incarnent tout ce courant de pensée à propos de la trajectoire de l'épopée Occidentale. [...] Ceux-ci sont le critique soviétique Mikhail Bakhtine et l'essayiste allemand Walter Benjamin. Leurs travaux reflètent des tensions qui, bien qu'elles ne soient pas nouvelles, sont assurément caractéristiques de la plupart de la critique moderne sur l'épopée littéraire et ses tendances à opposer les termes "moderne" et "épopée" ». [Nt]

² « De nombreux romans vont se donner pour tâche de réhabiliter un certain passé, de renouer avec des racines... Qui seront bien entendu glorieuses. C'est certainement une tendance caractéristique de la Négritude, mais qui dépasse largement ce mouvement. Si le projet affiché est de retrouver ce que l'Histoire coloniale a rejeté dans l'oubli, il est clair qu'il s'agit surtout de choisir, de mettre en valeur des éléments (qu'ils soient réels, mythiques ou imaginaires) susceptibles de fonder une fierté nationale ou communautaire. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : fonder la légitimité de la communauté. La quête d'un passé glorieux, le rêve d'origines mythiques participent de la constitution d'un imaginaire national. Afficher une ascendance héroïque, si possible avec une origine fixe, un événement fondateur, est l'une des étapes jugées nécessaires à l'invention d'une communauté. » Louviot, Myriam. *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, Thèse en Littérature Comparée dirigée par François-Xavier Cuche, Université de Strasbourg, 17 septembre 2010 : 873.

³ Beissinger, Margaret, Jane Tylus and Susanne Wofford. *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, Berkeley: University of California Press, 1999:1. « La place de l'épopée fait notamment souci dans ces pays impliqués dans les débats du postcolonial à propos de la relation entre littératures nationales et les canons de la littérature classique et Occidentale, qui, dans la perspective de la politique d'éducation coloniale, furent souvent imposées au programme scolaire ». [Nt]

Nous constatons en effet que la relation des deux œuvres contemporaines à l'*Illiade* pose ici trois problèmes dont la résolution est corrélée au reproche établie dans l'introduction d'*Etudes Postcoloniales*.

Premier problème : L'impossible idéalisation. Comment, en effet, présenter des types meilleurs ou des modèles lorsqu'ils sont absents ? Comment unifier lorsque la religion ou les valeurs d'égalité et de justice qui auparavant pouvaient servir de base unificatrice ne peuvent plus être convoquées au vu des injustices perpétrées, et ce parfois même en le nom d'un dieu ? L'unité n'est plus possible : la nation est fragmentée, absente ou se dresse à l'encontre d'une vision totalitaire dont sont porteurs certains de nos systèmes politiques occidentaux. Une légitimation apparaît donc dans ce cadre impraticable en soi.

Deuxième problème : le paradoxe de l'usage d'un genre classiquement perçu comme « monolithique » là où il y a nécessité justement de contrer une rigidité de représentations. En effet la définition de Bakhtine, un des principaux penseurs de la notion d'épopée – qualifiant le genre en opposition avec le roman – demeure une théorie d'après laquelle sont basés bon nombre de travaux. Natascha Pesch résume en trois points cette théorie : « 1. *Absolute past*/ 2. *National tradition*/ 3. *Epic distance* »¹. Contrairement au roman, l'épopée, selon Bakhtine, ne laisse pas de place à la confusion, et se trouve ainsi « purifiée des visions du monde d'Autrui »²:

*There is no place in the epic world for any openendedness, indecision, indeterminacy. There are no loopholes in it through which we glimpse the future; it suffices unto itself, neither supposing any continuations nor requiring it.*³

L'opposition entre les deux formes se situe principalement au niveau du caractère monologique imputé à l'épopée contre la multiplicité de voix (sous les notions de « dialogisme », « hétéroglossie » et « polyglossie ») du roman. Ces traits lui allouent donc une réputation de genre monolithique, qui n'est que depuis peu redécouverte sous un angle différent. Ainsi le pratique Laure-Adrienne Rochat dans son approche du roman de l'africain Ahmadou Kourouma, laquelle s'amorce par une préalable « discussion pour une définition générale et opératoire de l'épopée » :

¹ Pesch, Natascha. « *Bakhtinian Novelization, Postcolonial Theory and the Epic : Derek Walcott's caribbean Epic Omeros* » in *New Methods in the Research of Epic*, ed. By Hildegard L.C.Tristram, ScriptOralia 107, Tübingen: GNV, 1998: 306. « 1. Passé absolu 2. Tradition nationale 3. Distance épique ». [Nt]

² Rochat, Laure-Adrienne. *De l'épopée au roman : une lecture de Monné, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma*, Lausanne : Archipel, collection « Essais », vol. 15, janvier 2011 : 25.

³ Bakhtine, Mikhaïl. 'Epic and Novel' (p.5) cité dans Miller, Dallas. « *Bakhtin and the epic today* » *New Methods in the Research of Epic*, ed. By Hildegard L.C.Tristram, ScriptOralia 107, Tübingen: GNV, 1998: 289. « Il n'y a pas de place dans le monde de l'épopée pour quelque ouverture, indétermination, incertitude que ce soit. Il n'existe pas de failles au travers desquelles nous entrevoyons le futur, il se suffit à lui-même, ne supposant ni ne requérant aucune suite ». [Nt]

Nous nous proposons dans cette partie de présenter la définition de Goyet, qui marque une rupture dont nous tenterons de rendre compte en la confrontant d'emblée à celles de deux théoriciens majeurs de l'épopée : Lukàcs et Bakhtine. Une comparaison des trois théories, en effet, permet de mettre en lumière, et de considérer comme tels, certains présupposés méthodologiques des approches classiques de l'épopée. [...] ¹

Cette rupture se situe entre une conception classique de la forme accomplie et révolue du genre épique, et celle, nouvelle, d'un genre problématique à l'origine non d'une fondation mais d'une *re-fondation* politique actuelle, dont la présence n'est pas circonscrite dans un corpus de l'épopée ². A l'image de Laure-Adrienne Rochat, l'analyse de l'*Iliade* par Florence Goyet dans *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière* sera une des bases constitutive de notre étude. Cependant, nos deux œuvres ont été écrites dans un contexte littéraire dont la perspective est encore celle de la définition classique : *Omeros* est composé dans les années 1990. *Ransom*, quant à lui, est certes conçu plus récemment (années 2000), il n'en est pas moins étudié dans ce contexte ³. Dans ce cadre, quel rapport peuvent-ils entretenir avec un genre importé de l'Occident par la colonisation, et charriant avec lui l'ensemble de ses mythes et valeurs, mais qui pourtant reste le genre « fondateur » par excellence?

Troisième problème découlant de cette constatation: il s'agit de réécritures. Or l'acte de fondation se doit d'être original pour qu'il y ait légitimation car comment être soi au travers de l'emprunt à une autre culture, à un autre auteur ? C'est ce dilemme qui est perçu dans l'introduction à *The Poetics of Community*, un problème mis en évidence par V.S. Naipaul – écrivain Trinidien – dans ses écrits :

[...] *the post-colonial writer is consigned to a world of mimicry and imitation, from the significant experiences of the post-colonial world. The Trinidadian V.S. Naipaul examines the dilemma of the post-colonial writer in many of his works, but particularly in The Mimic Men (1967). Since Naipaul has a pessimistic view of the possibility of escape from this situation, he views the mimicry implicit in the post-colonial and, hence, its literary text, as permanently disabling, because of the disorder and inauthenticity imposed by the centre on the margins of empire. The distinction is between the authentic experience of the 'real' world and the inauthentic experience of the unvalidated periphery. The polarity is repeated in the book in an aggregation of opposites: order and disorder, authenticity and inauthenticity, reality and unreality, power and impotence, even being and nothingness. Clearly, the dominance of the centre and its imprimatur on experience must be abrogated before the experience of the 'periphery' can be fully validated.* ⁴

¹ Rochat, Laure-Adrienne. *De l'épopée au roman : une lecture de Monné, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma*, Lausanne : Archipel, coll. « Essais », volume 15, janvier 2011 : 12-13. Voir également p.14 pour l'exposé de la nature de cette rupture.

² *Ibid.* : 16, 17 et 25.

³ Les œuvres critiques de références proposées pour l'analyse du roman de David Malouf dans le cadre du cours de littérature australienne « *Australian Literature : International Contexts* » du premier semestre 2011 (février-juillet 2011) comprenaient en effet 'Epic and Novel' de Bakhtine et "Epic theatre", "The storyteller" de Walter Benjamin.

⁴ Ashcroft, Griffiths, Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New-York : Routledge, 2002 (first published in 1989): 87. « l'écrivain post-colonial est consigné à un monde de mimétisme et d'imitation, à

Nous verrons qu'*Omeros* de Walcott est une réponse directe à cette argumentation.

Si l'épique ne vient pas fonder la nation pour ces écrivains « de l'entre-deux », de quelle manière peut-on interpréter ici son rôle ? La mise en parallèle du roman « blanc » australien et du poème « noir » Caribéen, nous révèle un objectif alternatif: en quoi réécrire l'épopée homérique l'*Illiade* permettrait-il précisément de lutter contre un enfermement du sens ?

L'ouvrage de référence des études postcoloniales, *TEWB* propose une théorie apportant une première solution presque évidente à cette impasse :

A characteristic of dominated literatures is an inevitable tendency towards subversion [...] Directly and indirectly, in Salman Rushdie's phrase, the 'Empire writes back' to the imperial 'centre', not only through national assertion, proclaiming itself central and self-determining, but even more radically by questioning the bases of European and British metaphysics, challenging the world-view that can polarize centre and periphery in the first place. In this way, concepts of polarity, of 'governor/governed, ruler/ruled' (Harris 1960) are challenged such as an essential way of ordering reality. Writers such as J.M. Coetzee, Wilson Harris, V.S. Naipaul, [...] have all rewritten particular works from the English 'canon' with a view to restructuring European 'realities' in post-colonial terms [...].¹

Dans ce cadre, Malouf et Walcott n'auraient pu faire meilleur choix que l'*Illiade* : œuvre majeure du canon occidental et parangon du genre épique (au contraire de l'*Odyssée*, plus proche déjà du roman), l'épopée homérique paraît le lieu idéal de l'expression du conflit et notamment du conflit identitaire, tout en offrant le terrain rêvé à un renversement de la perspective occidentale. En effet, son sujet – la colère d'Achille – permettrait de symboliser la blessure infligée aux populations dominées et l'aliénation causée par l'imposition d'une culture étrangère. Mettant ensuite en scène la violente opposition entre deux peuples différents – Achéens contre Troyens, elle est le prototype d'une représentation du conflit entre centre et périphérie. L'*Illiade* présente enfin en

partir des expériences significatives du monde post-colonial. Le trinidien V.S. Naipaul examine le dilemme de l'écrivain post-colonial dans nombre de ses travaux, notamment dans *Les Hommes de Paille* (1967). Etant donné que Naipaul possède une vision pessimiste des possibilités d'échappatoire à cette situation, il conçoit ce mimétisme comme implicite à la condition post-coloniale et ainsi, ses textes littéraires définitivement invalides à cause de l'aspect d'inauthenticité et de chaos alloués par le centre aux marges de l'empire. La distinction s'opère entre l'expérience originale du monde "réel" et de l'expérience inauthentique de la périphérie invalide. La polarité est répétée dans le livre dans un agrégat d'antithèses : ordre et désordre, authenticité et inauthenticité, réalité et non-réel, puissance et impuissance, voire même être et néant. Clairement, la domination du centre et sa censure sur l'expérience doit être abrogée avant que l'expérience de la "périphérie" puisse être pleinement validée ». [Nt]

¹ *Ibid.*: 32. « Une caractéristique des littératures dominées est son inévitable tendance à la subversion. [...] Directement et indirectement, dans la phrase de Salman Rushdie, "l'Empire contre-écrit" le "centre" impérial, non seulement au travers d'une affirmation nationale, se proclamant soi-même central et autonome, mais aussi et de manière encore plus radicale en remettant en question les bases de la métaphysique Britannique et Européenne, mettant au défi cette vision du monde polarisant centre et périphérie. Dans cette perspective, les concepts de polarité de gouverneur/ gouverné, dirigeant/ dirigé (Harris 1960) sont affrontés comme manière essentielle d'ordonner la réalité. Des écrivains tels que Coetzee, Harris, Naipaul [...] ont tous réécrit des œuvres singulières du "canon" anglais avec la visée d'une restructuration des "réalités" européennes en termes post-coloniaux ». [Nt]

filigrane le thème récurrent de la filiation, filiation qui légitime dans l'épopée la noblesse et le renom du héros, mais qui se retrouve complètement déstabilisée dans nos œuvres contemporaines. Tout en manifestant ces problématiques, *Ransom* et *Omeros* se positionnent visiblement contre un des traits majeurs de l'épopée – la glorification des héros –, privilégiant à l'inverse une description de leur univers par une focalisation sur le trivial en inversant le rapport de l'épopée à la gloire, au renom, à la noblesse, à l'idéalisation. De plus, l'épique selon Genette est un mode qui se prête aisément à la subversion par son « caractère stéréotypique » inhérent, c'est-à-dire par la présence de formules et d'une structure basée sur la répétition (la répétition favorisant les écarts) :

Le style épique, par sa stéréotypie formulaire, est non seulement une cible toute désignée pour l'imitation plaisante, et le détournement parodique : il est constamment en instance, voire d'autopastiche et d'autoparodie involontaires. Le pastiche et la parodie sont inscrits dans le texte même de l'épopée [...].¹

Son ouvrage théorique *Palimpsestes* fonde d'ailleurs la plupart de ses réflexions sur des exemples tirés de l'*Iliade* (et l'*Odyssée* dans une moindre mesure) d'Homère. Ce trait est une caractéristique fondamentale de l'épopée homérique, tel que l'émet encore Philippe Brunet dans son introduction au texte:

L'hexamètre d'Homère se construit, se cite, se répète, se parodie. Il se déclame, se chante, invite à parodier, à répéter, à induire d'autres chants. Comme tout l'art grec, fondé sur la *mimêsis*, il vit dans la reprise, dans l'actualisation vocale et se poursuit dans ses transpositions et ses jeux rythmiques et langagiers.²

En un sens, ce procédé rejoint la théorie du roman de Bakhtine faisant intervenir « *the concept of "Carnival"* »³, c'est-à-dire la subversion des formes officielles de discours pratiquée au travers de cette manifestation populaire. Cependant le ton comique voire burlesque qu'entraîne ce concept, est très peu à l'œuvre au sein de *Ransom* et *Omeros* qui ne semblent pas donner dans la parodie, mais plutôt se focaliser sur la « niaiserie de [la] réalité prosaïque »⁴.

Le premier mouvement s'appuiera donc de la théorie du « *writing back* » proposée par le cadre postcolonial afin d'explorer la manière dont les œuvres réalisent ce processus de subversion. Nous y observerons deux auteurs adoptant moins une logique de fondation d'une identité dans la différence, qu'empruntant la perspective

¹ Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 : 26-27.

² Brunet, Philippe. Préface à Homère. *L'Iliade*, trad. De Philippe Brunet, éd Seuil, coll. Points, 2010 : 25.

³ Miller, Dallas. « *Bakhtin and the epic today* » *New Methods in the Research of Epic*, ed. By Hildegard L.C. Tristram, ScriptOralia 107, Tübingen: GNV, 1998: 297.

⁴ Hegel, G.W.F. *Esthétique II : La poésie*, Paris : Aubier éd. Montaigne, 1965 (1944 pour la première édition) : 245.

d'une déconstruction des représentations issues de la colonisation, en refusant à première vue de se conformer au genre épique – l'épopée étant comme le rappelle à juste titre Philippe Brunet, l'art de la *mimêsis* – l'art, donc, de la « représentation ».

Cependant, il nous paraîtrait paradoxal voire absurde de se contenter d'une analyse de ces œuvres à travers des cadres eux-mêmes contestés au sein de ces textes. La définition de l'épopée, du postcolonial, et de la littérature comparée ont la particularité commune d'être en mouvement ces dernières années, comme nous avons pu au préalable l'apercevoir au travers de l'introduction d'*Etudes Postcoloniales*. Myriam Louviot dresse également ce constat :

C'est l'un des rôles de la recherche littéraire de définir, de proposer des catégories, en somme de classer les productions littéraires. Les découpages effectués – par nature artificiels (leur fonction est essentiellement heuristique) – peuvent et doivent sans doute être discutés, critiqués. Pourtant, pendant longtemps, certains critères de classement ont semblé immuables. La littérature comparée étant née avec la conscience de l'existence de littératures nationales, on l'a parfois qualifiée d'« étude comparée des littératures nationales » [Etiemble, *Qu'est-ce que la littérature comparée* :16]. Le rattachement d'une œuvre à une culture nationale était une évidence, même si l'on s'intéressait aussi aux innovations, ou aux influences étrangères. Parallèlement, le rêve d'une littérature universelle n'a cessé de hanter les études comparatistes. Dépassement des valeurs ou des cultures nationales, cette littérature universelle ne les remettrait pourtant pas en cause. Elle se proposerait plutôt d'étudier « tout ce qui, sans cesse d'appartenir à la nation, appartient à l'ensemble des nations et qui, entre le national et le supra-national, établit un équilibre médiateur. [...] Voici qu'elle est confrontée à un nouveau défi qui l'oblige à remettre en cause un certain nombre de ses méthodes et de ses présupposés. En effet, avec la crise de l'Etat-nation, l'importance accrue des phénomènes migratoires et le nombre de plus en plus important de ceux que Ulrich Beck nomme des *Ortspolygamen*, c'est-à-dire des polygames du lieu, il arrive de plus en plus fréquemment que des auteurs s'avèrent difficilement rattachables à une aire culturelle unique.¹

Cet état « polygame » est décrit similairement par Glissant :

Les pays de la Caraïbe et les pays de cette circularité éclatée dont j'ai parlé font partie de ces cultures composites. On s'aperçoit que les cultures composites tendent à devenir ataviques, c'est-à-dire à prétendre à une sorte de perdurabilité, d'honorabilité du temps qui semblerait nécessaire à toute culture pour qu'elle ait l'audace de s'affirmer. Les cultures ataviques tendent à se créoliser, c'est-à-dire à remettre en question ou à défendre de manière souvent dramatique [...] le statut de l'identité comme racine unique.²

Polygame, créolisation, hybridation... des termes équivalents pour évoquer l'ouverture évidente des frontières de nos nations, un fait qui semble en effet peu pris en compte dans nos représentations actuelles. L'assimilation du politique à la nation, par exemple, est un des traits récurrents de l'ouvrage de Pascale Casanova. De même, on l'a

¹ Louviot, Myriam. *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, thèse en Littérature Comparée, Université de Strasbourg, 17 septembre 2010 : 12-13.

² Glissant, Édouard. *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris : NRF Gallimard, 1996: 17-20.

vu, l'épique a longtemps été associé à l'idée de nation. Peut-être est-il nécessaire pour nous aussi de faire évoluer nos catégorisations littéraires, à l'image du travail que semblent poursuivre les deux textes. Afin d'éclairer au mieux la fonction de l'épique dans ces œuvres, nous avons par conséquent choisi de suivre cette dynamique et d'ouvrir l'hypothèse exposée en premier mouvement aux conflits habitant les catégories de référence auxquelles ces œuvres nous font nécessairement nous confronter.

Nous dégagant du cadre théorique du genre, nous examinerons donc *Ransom* de Malouf et *Omeros* de Walcott dans leur rapport à l'*Illiade* d'Homère (et non à l'épopée), aidés de l'analyse – en « rupture » avec les définitions classiques – élaborée par Florence Goyet, laquelle met en évidence la fonction de « refondation » politique permise par le « travail épique » des épopées guerrières¹. L'objet de ce deuxième mouvement portera alors sur le fonctionnement de la tension, la distance ou encore le creux qui s'installe entre le paradigme homérique et le texte contemporain – et non la stratégie de subversion en elle-même – se trouvant être ici l'espace permettant un véritable « travail épique » de reformulation, un « *no-text's land* » contribuant à générer une nouvelle vision du monde.

¹ Goyet, Florence. « L'Illiade : vers la cité », *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Illiade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : H.Champion, 2006 : 9 et 12 notamment.

« “Ne me parle pas d’un accord, Hector exécration !
Entre lions et humains, il n’est pas de promesse loyale.
Les agneaux et les loups n’ont pas le cœur qui s’accorde.
Sans repos, ils ne songent à rien qu’à la perte de l’autre.
Nous ne saurions nous aimer, toi et moi : pas de pacte possible. »

Iliade (op.cit.), XXII, 260-265

PREMIER MOUVEMENT. Le « *writing back* » : des œuvres anti-épiques

Subvertir¹ l'*Illiade* d'Homère – parangon du genre épique et pilier du canon occidental – offrirait à Malouf et Walcott le pouvoir d'accéder à une émancipation, en contrecarrant « l'enfermement du sens » que l'œuvre symbolise. Il s'agira de préciser dans ce premier mouvement la manière dont *Ransom* et *Omeros* subvertissent l'épopée homérique : ce processus de « *writing back* » leur est-il un moyen de fonder une identité, non dans l'essence, mais dans la différence ?

The Empire Writes Back précise ainsi la stratégie du « *writing back* » :

*Writers such as J.M. Coetzee, Wilson Harris, V.S. Naipaul, [...] have all rewritten particular works from the English 'canon' with a view to restructuring European 'realities' in post-colonial terms, not simply by reversing the hierarchical order, but by interrogating the philosophical assumptions on which that order was based.*²

Les auteurs décrivent ce dernier par deux étapes nécessaires, consistant en le refus de la domination du centre d'une part, et la réappropriation de ses ressources d'autre part :

*post-colonial writing defines itself by seizing the language of the centre and replacing it in a discourse fully adapted to the colonized place. There are two distinct processes by which it does it. The first, the abrogation or denial of the privilege of 'English' involves a rejection of the metropolitan power over the means of communication. The second, the appropriation and reconstitution of the language of the centre, the process of capturing and remoulding the language to new usages, marks a separation from the site of colonial privilege.*³

La réécriture est en effet stratégie courante dans les littératures postcoloniales. Walcott ou Coetzee ont par exemple tous deux réécrit *Robinson Crusoe* de Defoe. L'œuvre de l'écrivain australien Peter Carey – *Jack Maggs*, se situe également dans cette optique : en reprenant l'univers du roman *Great Expectations* de Dickens – classique de la

¹ Empr. au lat. *subvertere* « retourner, renverser, bouleverser, anéantir » (de *sub* « sous » et *vertere* « tourner, changer, transformer »), *TLF online*

² Ashcroft, Griffiths, Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New-York : Routledge, 2002 (first published in 1989) : 32. « Des écrivains tels que Coetzee, Harris, Naipaul [...] ont tous réécrit des œuvres singulières du "canon" anglais dans la visée d'une restructuration des "réalités" européennes en termes post-coloniaux, non simplement en renversant l'ordre hiérarchique, mais en interrogeant les présupposés philosophiques sur lesquels cette ordre était fondé ». [Nt]

³ *Ibid.* : 37. « Le texte post-colonial se définit lui-même par sa saisie du langage du Centre et sa re-situation dans un discours entièrement adapté au lieu colonisé. Il y a deux processus distincts par lesquels ceci est possible. Le premier, l'abolition ou le déni du privilège de l'anglais engage un rejet du contrôle des moyens de communication par la métropole. Le second, l'appropriation et la reconstitution du langage du centre, le processus de la recapture et du remodelage du langage à de nouveaux usages, marque la séparation du lieu du privilège colonial ». [Nt]

littérature anglaise – il en fait un texte humoristique, dont le glissement de perspective du centre à la périphérie par le changement de personnage-narrateur en est un des outils¹. Ces réécritures se réalisent fréquemment sur un ton parodique ou ironique, tons privilégiés des écrivains cherchant à manifester leur regard critique envers la société dans laquelle ils évoluent, et par conséquent, tons privilégiés des littératures postcoloniales².

Or nous remarquons que si l'humour n'est pas absent de nos œuvres, celles-ci ne présentent absolument pas un ton héroï-comique, caractéristique des anti-épopées et du concept de « carnavalisation » que Bakhtine présente comme constitutif du genre du roman. Tel que l'indiquent les auteurs de *TEWB*, il ne s'agit pas de « renverser un ordre hiérarchique » que la stratégie de l'anti-épopée incarnerait. L'objet des deux textes semble en effet se situer sur un autre versant de la problématique identitaire : ce qui est mis en conflit sont certes les représentations édifiées par l'Occident, mais il s'agit davantage ici de cibler le discours qui les produit. En effet, comme le précise Malouf, ces représentations se construisent spécifiquement par le langage et sa manipulation – tel que le révélera également l'étude d'*Omeros*:

*What we may have to be vigilant about is the groups in our society who feel that the culture belongs to them, who insist that their version of the culture is central or the only authentic one. Mostly the only cultural history we get of a society is the one that is passed down to us by those who have power, privilege and the use of language.*³

Si le genre épique se prête donc idéalement à la parodie selon Genette, ni *Ransom* ni *Omeros* n'offrent une réversion symétrique ou un équilibrage des représentations, mais une déconstruction de ces dernières.

Nous observerons dans ce premier mouvement le déroulement de cette réflexion sous deux parties. Tout d'abord de deux œuvres accentuant la structure « parallèle » de l'*Iliade* en antithèses révélant un conflit de domination ; nous constaterons ensuite qu'il s'agit moins de renverser le pouvoir entre les termes de ce conflit – autrement dit, d'y rétablir indirectement un équilibre –, que de troubler le discours au sein duquel ces

¹ Carey, Peter. *Jack Maggs*, New-York: Random House, Vintage Books, 1997.

² Voir par exemple les œuvres d'Ahmadou Kourouma, ou l'usage du mode de la pastorale et de l'anti-pastorale par Kinsella, *The Hunt & other poems*, Bloodaxe books, 1998.

³ Malouf, David. Quoted in Sneja Gunew. *Framing Marginality: Multicultural Literary Studies*, 'Interview', *Outsider*, 2, 2, December 1985: 59-71. cite dans « *David Malouf's An Imaginary Life: The struggle for the sign, the struggle for the self* ». www.eng.umu.se/realities/jim/Literature.htm. « Nous devons être vigilant quant à l'existence de communautés dans notre société qui pensent que la culture leur appartient, qui insistent sur le fait que leur version de la culture est centrale, ou la seule authentique. Essentiellement, la seule histoire culturelle que nous percevons d'une société est celle transmise par ceux qui ont le pouvoir, le privilège et l'usage du langage ». [Nt]

antithèses sont construites prenant à première vue, non le parti de l’anti-épopée, mais celui de l’anti-épique.

PARTIE 1. La mise en scène du conflit : l’accentuation d’une division.

La structure « formulaire » de l’*Iliade*, décrite brièvement par Genette dans son ouvrage sur la réécriture, laquelle permettrait une facile subversion, est étudiée en de plus amples détails par Florence Goyet – deux analyses qui nous permettent la présente démonstration.

Dans son étude de l’épopée guerrière¹, Florence Goyet met en évidence les outils qu’utilise l’épique offrant l’élaboration d’une pensée claire et lisible du politique sans avoir besoin d’un recours à des concepts. Elle distingue notamment la construction d’une impression d’ordre par la récurrence de situations, et donc la formation de scènes-types, l’usage de « formules ». L’analyse poursuit en exposant la confrontation à la crise par des jeux de parallèles-homologies et parallèles-différences qui permettent de déployer différentes positions politiques et de cheminer vers le modèle qui serait la solution d’une sortie de cette crise. En effet, l’*Iliade* se caractérise par une structure « binaire » ou du « double » dont l’articulation des deux entités se réalise dans un mode d’équivalence (vers la justice), structure qui par sa répétition sous diverses variantes, offre au lecteur l’outil intellectuel « d’une pensée sans concepts » – le « travail épique » permettant de sortir de la crise par « une refondation » du politique².

On remarque effectivement que tout personnage y est articulé avec un de ses semblables ou un de ses opposants, du simple couple anecdotique (des chevaux d’Achille à ces hommes Alcimos et Enyale au chant XXIV, ou encore les Actorides et Epérios/Enyale au chant XXIII, Médon/Iphiclès au chant XIII, Polypoites/Leontes au chant XII, etc.), à une relation antithétique (bouclier d’Héphaïstos, Scamandre), qui peut prendre par la suite valeur de parallèle-homologie ou parallèle-différence entre deux personnages, et permet donc au lecteur un rapport de comparaison entre deux positions. Florence Goyet précise que ces parallèles s’opèrent, soit entre différents personnages de

¹ Goyet, Florence. « L’Iliade : vers la cité », *Penser sans concepts : fonction de l’épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : Honoré Champion, 2006.

² Termes de Goyet, Florence : *Ibid.* et « L’épopée retrouvée: Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XXe siècle à l’époque contemporaine » à paraître dans sa version allemande : « *Das wiedergefundene Epos. Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute* » in Krauss, Charlotte et Urs Urban (sous la dir. de). *Über die Bedingungen der Möglichkeit eines, Neugründungsepos*, Université de Strasbourg, Münster, LIT-Verlag, à paraître 2012.

Illiade-même, soit entre humains et dieux, soit encore entre un personnage et une figure d'un mythe. Ainsi, les postures d'Achille et d'Agamemnon chez les humains font écho à celles d'Héra et de Zeus chez les dieux, celle d'Héraclès répond à celle d'Achille, l'attitude de ce dernier s'oppose à celle d'Hector, une antithèse d'abord exprimée dans les traits d'Hector et Diomède et ainsi de suite : chaque personnage de *Illiade* se confronte à une position différente de la sienne et s'articule en « parallèles », exprimant de manière plus explicite les divergences des positions par la répétition du « même » (et donc le rapprochement de deux situations).

Malouf et Walcott semblent utiliser cette même structure, de manière – non à produire une articulation de différentes attitudes œuvrant face à la crise, mais plutôt à mettre en lumière la relation d'opposition et de domination qui lie les œuvres à l'empire occidental, permettant la mise en scène du conflit et de la crise identitaire. Cependant, il s'agit moins pour les œuvres de présenter cette relation de pouvoir que de révéler une pensée engluée dans des catégorisations qui n'offrent qu'une représentation univoque – celle du parti en position de pouvoir. On remarque en effet que les relations de pouvoir entre les termes des oppositions exposées ne sont pas régies simplement par l'antithèse. La condition d'une égalité des termes pour parvenir à l'émancipation est d'ailleurs exposée par Glissant dans son *Introduction à une Poétique du Divers* :

la créolisation suppose que les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être “équivalents en valeur” pour que cette créolisation s'effectue réellement. [...] Dans des pays de créolisation comme la Caraïbe ou le Brésil, où des éléments culturels ont été mis en présence par le mode de peuplement qu'a été la traite des Africains, les constituants culturels africains et noirs ont été couramment infériorisés. La créolisation se pratique quand même dans ces conditions-là, mais en laissant un résidu amer, incontrôlable. Et presque partout dans la Néo-Amérique il a fallu rétablir l'équilibre entre les éléments mis en présence, en premier lieu par une revalorisation de l'héritage africain [...]. La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation “s'intervalorisent”, c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et ce mélange.¹

Renverser la relation de pouvoir, qui reviendrait à une idéalisation des « vaincus », n'est donc pas la solution². Malouf et Walcott en ont conscience : les antithèses qu'ils mettent en scène troublent la relation de pouvoir existant entre les

¹ Glissant, Edouard. *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris : NRF Gallimard, 1996 : 18.

² « Depuis longtemps, je me demande comment penser l'émancipation sans idéalisation. [...] Idéaliser les opprimés conduit à des impasses, le « peuple » n'étant jamais à la hauteur de l'idéal proposé. Le discours d'émancipation devient lui-même discours de mission civilisatrice [...]. Or l'opprimé n'a pas besoin d'être une victime innocente pour que son combat soit légitime ». Vergès, Françoise dans « Du bouleversement des cartographies. Echange avec Giulia Fabbiano et Arnaud Zohou », *De(s)génération n°15*, Saint-Julien-Molin-Molette : Jean-Pierre Huguet éditeur, R-diffusion, février 2012 : 65.

termes, construisant davantage des dichotomies¹ que de simples oppositions. Ce sont ces antithèses (ou binarismes) que les auteurs chercheront à déconstruire par le « *writing back* », enjeu que dégage Roger Toumson dans *La littérature caribéenne. Etats des lieux, problématiques et perspectives*:

Nous avons engagé une entreprise de déconstruction des systèmes binaires élaborés par l'idéologie européenne classique : binarité de l'opposition des races ; blanc/noir ; binarité de l'opposition des sexes et des genres. Voilà, je crois, les enjeux de la réflexion en cours.²

En effet, l'un des binarismes majeurs qui prend corps dans nos deux textes est une opposition entre les termes Nature et Culture. Nos auteurs remettent ici en question cette représentation de l'Autre associé à « un état de Nature » (voir le « Mythe du bon sauvage ») – et donc à un espace naturel et un temps primitif –, contre un centre civilisé, possédant une histoire et ainsi supérieur.

Malouf et Walcott semblent tous deux, par conséquent, user de la base de la structure en parallèles de l'*Iliade*, afin de manifester distinctement le conflit entre centre et périphérie par l'exacerbation des antithèses, dont la relation de pouvoir n'est pas inversée mais troublée, un mouvement que nous constaterons notamment au sein du binarisme Nature/Culture.

1) Expression ou exploration du conflit ? L'antithèse supplantée par la dichotomie et l'ambivalence.

Si Malouf et Walcott débute leurs textes par le même sujet qui introduit l'*Iliade* – la colère d'Achille – ceux-ci vont s'en servir pour une toute autre visée que dans l'épopée homérique où cette colère se manifeste dans le but d'exprimer une divergence d'opinion contre Agamemnon, roi appartenant au même camp que le héros. Au lieu d'une telle opposition, les auteurs focalisent l'attention sur le duel entre Achille et Hector, chacun représentant leur peuple Achéens et Troyens dont l'*Iliade* retrace le conflit. Comme le démontre Florence Goyet dans son analyse de l'épopée guerrière, les deux peuples sont constamment mis sur pied d'égalité (notamment aux livres XII et XIII) : « Tant que l'aurore dura, que le jour sacré put s'accroître/ ce fut l'échange des

¹ Empr. au gr. *διχοτομία* « division en deux parties égales ». *TLF online*.

² Toumson, Roger. *La littérature caribéenne. Etats des lieux, problématiques et perspectives*, Actes du 1er Congrès des écrivains de la Caraïbe- Guadeloupe- 25 au 28 nov 2008, sous la direction de Roger Toumson, HC éditions, 2011 : 151.

traits, l'alternance des hommes qui tombent »¹, engageant son lecteur à « chercher la clé de l'affrontement ailleurs »² : dans les « parallèles-homologies » (rapprochement) et « les parallèles-différences » (opposition) des différentes attitudes adoptées par les personnages, autant dans un même camp que dans un camp opposé, d'un univers à l'autre (divin, animal, humain et entre passé et présent).

À l'inverse, il semble que nos deux auteurs accentuent l'opposition entre Achille et Hector, le couple duel devenant symbolique de l'opposition entre deux peuples, entre centre et périphérie. Ils évacuent ainsi le motif compliqué du siège de Troie³ pour ne retenir que le schéma d'une opposition binaire. Mais les deux œuvres contemporaines ne manifestent-elles vraiment qu'une opposition ? Nous constaterons que si les deux auteurs exacerbent les parallèles manifestant alors l'opposition et la division, ceux-ci ne prennent pas simplement le parti de renverser la relation de domination entre les termes.

1.1. Ransom. Des parallèles à la dichotomie : une exploration de l'aliénation

Malouf ne mentionne pas même Hélène, un des éléments-clés du récit. Il revient cependant sur le véritable sujet de l'*Illiade* en exposant la querelle entre Agamemnon et Achille (p. 16-17) mais développe ensuite le thème de la colère dans la relation d'Achille à Hector (à partir des pages 21-26 retraçant le duel entre les deux héros) dont les funérailles seront l'occasion d'un retour à l'harmonie pour le personnage. En effet, la colère est le signe d'une aliénation de l'être dans le texte de

¹ Homère. *Illiade*, trad. De Philippe Brunet, éd. Seuil, coll. Points, 2010 : VIII, 66-67.

² Goyet, Florence. « L'*Illiade* : vers la cité », *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Illiade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : Honoré Champion, 2006 : 68.

³ La cause de la guerre de Troie s'amorce le jour des noces de Pélée et Thétis : Eris déesse de la discorde vexée de ne pas y avoir été invitée lance une pomme d'or portant l'inscription « à la plus belle ». Afin de départager les trois déesses Athéna, Aphrodite et Héra, Zeus se décharge de sa décision sur Pâris, plus jeune fils de Priam le roi de Troie. Pâris donne la pomme à Aphrodite qui lui promet l'amour de la plus belle femme (Hélène). Après avoir rencontré Ménélas époux d'Hélène en de bons termes, Pâris profite de son absence pour enlever sa femme. Ménélas lève alors son armée contre Pâris qui a non seulement enlevé sa femme, mais surtout bafoué les règles d'hospitalité. L'*Illiade* cependant ne débute pas par cet exposé mais par la présentation d'une querelle entre chefs achéens (Agamemnon et Achille) après déjà neuf ans d'affrontements : après une expédition contre une cité voisine de Troie dans laquelle ils ne parviennent à pénétrer, les deux chefs reçoivent chacun une femme comme butin de guerre. Mais le père de celle attribuée à Agamemnon vient réclamer cette dernière contre une rançon, ce que lui refuse cependant Agamemnon. Etant prêt à Apollon, Chrysès père de la jeune fille parvient à faire déclencher une épidémie de peste chez les Achéens qui ne s'arrêtera que lorsque la jeune fille sera rendue. Mais Agamemnon persiste dans son refus, réclamant aussi cette fois une part du butin accordée aux autres chefs. Achille s'indigne alors contre cette attitude, lui reprochant son égoïsme, allant presque jusqu'à tuer le roi. Finalement Chryséis (jeune fille octroyée au roi) est renvoyée mais Briséis (jeune fille attribuée à Achille) est enlevée au héros qui s'était retiré du combat avec ses Myrmidons. Celui-ci va alors chercher revanche contre cette injustice du côté des dieux demandant à sa mère Thétis d'accabler les Achéens jusqu'à ce que les Troyens l'emportent, revanche acceptée par Zeus. Achille reviendra au combat pour venger la mort de son compagnon Patrocle en tuant Hector, épisode célèbre de l'*Illiade*.

Malouf qui y explore toutes les facettes de cette passion, rendant compte des relations du Soi à l'Autre.

La première cause d'aliénation exposée dans *Ransom* est celle – au travers du personnage d'Achille toujours – du passage de l'enfance à l'adulte symbolisé par la sortie de l'élément liquide (Thétis, nymphe de la mer) vers l'élément solide terrestre : « *One day, when he put his foot down on the earth he knew at once that something was different. [...] He had grieved. [...] He had entered the rough world of men [...]* »¹. On oublie souvent l'étymologie de la colère qui recouvre en effet la tristesse ressentie déclenchant cette seconde émotion². Malouf explore ici ce versant en employant le terme « *grief* » plutôt que « *anger* », ainsi qu'en détaillant les sentiments ressentis par Achille dans sa confrontation à l'Autre (sous toutes ses formes)³. C'est dans son duel contre Hector que Malouf présente les deux émotions au même plan:

*He was waiting for the rage to fill him that would be equal at last to the outrage he was committing. That would assuage his grief, and be so convincing the witnesses of this barbaric spectacle that he might too believe there was a living man at the centre of it.*⁴

Le chapitre I nous peint donc Achille en héros solitaire, aliéné par sa tourmente, laquelle se révèle notamment dans la confrontation à Hector, « *implacable enemy* »⁵ et non plus dans sa contestation de l'attitude du roi Agamemnon.

Si la colère est présente, elle est d'une part déplacée, et d'autre part fort présente en son sens de « chagrin ».

De fait, si le récit de Malouf est bien construit par toute une série d'oppositions, il ne s'agit pas uniquement de symboliser le conflit mais d'explorer ce dernier à l'échelle des individus. On remarque en effet chez l'auteur une opposition systématique

¹ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 5-6. « Le jour où il posa son pied sur la terre, il sut au même moment que quelque chose était différent. [...] Cela l'avait affecté. [...] Il avait désormais pénétré le rude monde des hommes [...] ». [Nt]

² « Anger » est originaire du vieux nordique qui porte les significations de « désarroi, chagrin, tristesse, et affliction » d'après le dictionnaire étymologique online de Douglas Harper. <http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=anger&searchmode=none>

³ Par exemple lorsqu'il revient sur la querelle entre Agamemnon et Achille : « *Achilles, full of resentment at being judged, even in silence, and called to account, went on busying himself with nothing. Every moment of disunity was a torment to him.* » Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009:16-17. « Achille, empli de ressentiment à l'idée d'être jugé, même en silence, et appelé à rendre des comptes, se mit à brasser du vent pour rien. Chaque instant de désaccord était un tourment pour lui ». [Nt]

⁴ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 27. « Il attendait que la colère qui l'emplissait soit au moins équivalente à l'outrage qu'il était en train de commettre. Cela aurait soulagé son chagrin, et ainsi aurait convaincu les témoins de ce spectacle barbare qu'un homme vivant était au centre de tout cela ». [Nt]

⁵ *Ibid.*: 10. « ennemi implacable » [Nt]

des deux entités, alors que l'*Illiade* rapproche également certaines de ses entités mises en parallèle. Les scènes de confrontation entre deux personnages se succèdent au fil du récit : la querelle entre Patrocle et Achille (p.16 à 18), Achille contre Hector (p.22 à 25), Priam contre Hécube (p.52-79), Priam contre Somax (partie III), Achille contre Priam (p.174-177), etc.

Cette manifestation du conflit entre deux opposés se répète selon une structure visible à plusieurs niveaux. Malouf exploite les antithèses présentes originellement dans l'*Illiade* pour inscrire celles-ci comme motif récurrent de son texte, où l'opposition se trouve ainsi accentuée. On retrouve par exemple la même division des deux bras du fleuve Scamandre venant renforcer la présence des autres antithèses. Ces dernières opèrent donc à divers plans : entre personnages principaux, secondaires, ou au sein même de ces derniers. Des personnages secondaires, par exemple, sont aussi opposés tels que les deux enfants de Priam Helenus et Cassandra : le texte construit une frontière nette grâce au procédé du contraste¹.

Or, cette structure de l'opposition se présente ainsi : les deux termes s'affrontant sont rapprochés à chaque fois par un dénominateur commun formant alors des dichotomies. Ainsi, lorsque Malouf oppose les comportements religieux de Cassandra – extrémiste – et Helenus – modéré –, le dénominateur commun se retrouve être Priam, leur père : « *Two of his children, his daughter Cassandra and the high priest Helenus, have inherited his powers, but in a form that sets a question against them* »². Cette structure contrastive par la conjonction « mais » (ou d'autres possédant la même fonction) est récurrente dans le texte : les personnages sont définis en relation les uns par rapport aux autres. Encore une fois donc, l'auteur utilise ces antithèses non dans le but d'inscrire une séparation irrévocable entre les deux termes opposés, mais afin d'explorer les relations du Soi à l'Autre, ainsi que de l'Autre en soi.

En effet, la rencontre entre Achille et Priam (p.173-185) – également relatée dans l'*Illiade* – vient mettre en jeu le sentiment d'« *Unheimliche* », sentiment d'étrangeté de l'être³, lorsque Achille croît reconnaître en Priam son propre père Pélée. L'aliénation trouve ici son versant positif, tout en mettant en évidence le trouble que cet état produit : « *there was something uncanny in this stranger's appearing so suddenly,*

¹ « *Cassandra, enraptured and pure...Helenus, by contrast...* ». *Ibid.*: 42-43. « Cassandra, charmante et pure...Helenus, au contraire... ». [Nt]

² *Ibid.*: 42. « Deux de ses enfants, sa fille Cassandra et le respecté prêtre Helenus, ont hérité de ses pouvoirs, mais sous une forme qui les remet en question. » [Nt]

³ Sentiment manifestant une angoisse d'après Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté*, trad. De l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E.Marty, 1933. Document mis en ligne par J-M Tremblay, disponible sur le website <<http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>>.

and unnoticed, in a place thick with his followers. », « *The unfamiliarity of it, the unlikeliness, takes him out of himself. It amuses him* »¹.

Or, ce sentiment est récurrent dans la littérature australienne, exprimant tout d'abord le malaise des colons débarquant sur une terre inconnue et particulièrement difficile à maîtriser autant au niveau de sa faune et flore que de ses premiers habitants. Les premiers récits de voyage et autres écrits décrivent l'environnement sous ce thème de l'étrangeté. Ce dernier demeure prégnant dans la littérature, notamment au travers du genre Gothique qui s'implante étonnamment bien sur le continent.² C'est un sentiment que l'on constate d'ailleurs dans *Omeros* (« *in that now familiar and unfamiliar house* », p.68) révélant cette même expérience du sujet en exil réel ou métaphorique. Malouf, semble donc ici vouloir transformer la relation à l'Autre qui s'effectuait jusqu'à présent sur un mode négatif, en relation positive de découverte, de l'Autre comme de Soi.

Car l'aliénation « positive » est le sujet principal du roman de Malouf : la principale antithèse manifestée par l'auteur est portée par le couple Priam/Somax, l'un symbolisant la sphère de l'aristocratie, lorsque l'autre symbolise la sphère du peuple. Somax est d'ailleurs le seul personnage que Malouf invente de toutes pièces, l'outil qui lui permettra de formuler l'opposition majeure qui construit son récit, exprimant par ailleurs une scission dans la communauté entre sphère dirigeante et sphère représentée. Le roman relate en effet la pénétration de Priam d'un univers connu (celui auquel il appartient : la cité) vers un qui lui est inconnu (celui du peuple, hors de la cité), manifestant donc une aliénation du personnage au sens étymologique du terme, c'est-à-dire « rendre autre » : Priam, volontairement, se rend étranger à son état donné afin de finalement retrouver sa réelle essence, sa réelle existence. Si les deux personnages sont clairement placés en opposition l'un à l'autre, la relation de pouvoir qui existe au départ entre les deux n'est pas simplement inversée, elle est transformée. Petit à petit, nous voyons Somax devenir le guide, l'initiateur d'un Priam redevenu enfant inversant alors les postures entre le maître qui dicte les lois et l'élève qui obéit. Le chapitre III dans lequel les deux personnages se ressourcent au bord d'une rivière met en évidence cette inversion, le passage nous livrant pour une fois les pensées de Somax : « *He [Priam] 's*

¹ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 175 et 181. « il y avait quelque chose d'inquiétant et d'étrange en cette apparition si soudaine et imprévue de l'étranger, dans un lieu chargé de la présence de ses disciples. », « Son caractère insolite et son improbabilité, l'arrache de lui-même. Cela l'amuse ». [Nt]

² Voir l'introduction au magazine *ArtLink Indigenous* et *The Anthology of Colonial Australian Gothic Fiction* pour les premiers écrits dans ce genre.

like a child, he [Somax] thought [...]. Or a man who's gone wandering in his sleep and doesn't know where he is or how he got there »¹. Priam est ainsi montré s'abandonnant à suivre les conseils de Somax son cocher, une fois de plus comparé à un enfant: « *Like an obedient toddler, Priam lifted one foot then the other [...]* »². Le roi lui-même est par la suite amené à reconnaître son humaine banalité derrière sa stature royale: « *He observed with amusement that they found the royal feet every bit as disappointing and without interest as the driver's* »³. Dans un moment de communion dans lequel les deux personnages sont liés tous deux à leur environnement et à leur condition humaine, les rôles s'évanouissent : le roi descend de son piédestal pour rejoindre l'univers de Somax, le monde terrestre, notre monde. L'hypothèse d'une subversion des rôles par le renversement des polarités trouve donc enfin ici un os sur lequel buter : si le pied du roi se change de marbre en chair, ce n'est pas pour autant que celui de Somax effectue l'opération inverse. Nous assistons dans cette scène à une métamorphose du roi grâce à la personne de son cocher qui se fait l'initiateur de cette évolution.

Les antithèses que Malouf construit très visiblement dans son récit n'ont donc pas tant fonction d'exprimer une séparation infranchissable voire une relation de domination entre deux comportements, que de les opposer afin d'explorer le phénomène d'« *estrangement* », attitude positive face à la confrontation à l'Autre (que ce soit au niveau des individus ou du lieu), laquelle mène finalement à une harmonie individuelle (voir les funérailles d'Hector et la « rencontre » de Priam avec Somax autour de la rivière).

1.2. Omeros. Des parallèles à la division : l'expression d'un déchirement.

Omeros, quant à lui, met également en avant le conflit entre Achille et Hector qui deviennent ici rivaux pour l'amour d'Hélène. Cet entremêlement des véritables causes de la guerre de Troie est explicable de manière logique par le contexte politique : depuis la lutte acharnée entre anglais et français (sept changements) pour la conquête de

¹ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 115. « Il est comme un enfant, pensa-t-il. Ou un homme qui erre dans son sommeil et qui ne sait pas où il est ou comment il arrivé là ». [Nt]

² *Ibid.*: 116. « Tel un bambin obéissant, Priam leva un pied après l'autre ». [Nt]

³ *Ibid.*: 117. « Il observa avec amusement qu'ils trouvaient les souverains pieds légèrement décevant et sans intérêt, tel ceux du cocher ». [Nt]

l'île Sainte-Lucie, cette dernière est surnommée « *Helen of the West* »¹. L'auteur reprend simplement ici ce symbole autour duquel Achille et Hector manifestent la guerre qui oppose les Achéens aux Troyens. Dès les premiers chapitres de son poème, Walcott met en scène le conflit qui les oppose dans un duel au couteau :

*Hector ran, splashing/ in shallows mixed with the drizzle, towards Achilles, his cutlass lifted. The surf, in anger, gnashing/ its tail like a foaming dog fight. Men can kill/ their own brother in rage, but the madman who tore/ Achilles's undershirt from one shoulder also tore/ at his heart. The rage that he felt against Hector/ was shame. To go crazy for an old bailing tin/ crusted with rust! The duel of these fishermen/ was over a shadow and its name was Helen.*²

Si Achille ressent également de la colère, on remarque que Walcott inverse la relation entre les deux par rapport à l'épopée homérique: Hector est désormais le « *madman eaten with envy* » alors que la colère d'Achille est précisée – tel que dans *Ransom* – comme étant en vérité un sentiment de honte. Le premier chapitre ouvre en effet le poème par l'élan de la colère, mais s'exprimant sous divers aspects. Alors que le texte est imprégné d'une violence qui sourd dans le paysage comme une manifestation concrète de cette passion, Philoctète³ – qui initie le récit (et non Achille contre Agamemnon dans l'*Iliade*) – présente l'autre versant étymologique du terme « *anger* »: la cicatrice à sa jambe causée par « *a rusted anchor* » le constitue comme personnage symbolisant la blessure infligée par le conflit colonial tels qu'Achille et Hector représentaient les hostilités entre les deux puissances européennes. Par ailleurs, cette opposition entre deux puissances est répétée entre deux partis lors de l'épisode de la campagne électorale au chapitre XX : « *Philoctete/ peered at each candidate through the blinding arc-lights/ to cresting gusts of applause for an island torn/ by identical*

¹ « *the island was once/ named Helen; its Homeric association/ rose like smoke from a siege, the Battle of the Saints/ was launched with that sound, from what was the 'Gibraltar/ of the Caribbean'; after thirteen treaties/ while she changed prayers often as knees at an altar, till between French and British her final peace/ was signed at Versailles* ». Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990: 31. « l'île fut un jour/ nommée Hélène ; son association Homérique/ s'éleva telle la fumée d'un siège, la Bataille des Saints/ fut mise à l'eau avec ce son, lequel était le "Gibraltar/ des Caraïbes", après treize traités/ pendant qu'elle changeait de prières aussi souvent que de genoux à l'autel, jusqu'à ce qu'entre français et britanniques sa paix finalement/ soit signée à Versailles ». [Nt]

² *Ibid.*: 16-17. « Hector courut jaillissant/ dans l'écume mélangée à la bruine, vers Achille, son coutelas brandi. La vague, enragée, serrant/ sa queue tel un combat de chien écumant. Des hommes peuvent tuer/ leur propre frère dans la rage, mais le fou qui arrachait/ le maillot de corps d'Achille de son épaule aussi/ déchirait son cœur. La colère qu'il ressentait contre Hector/ était de la honte. Devenir fou pour une écope d'étain/ croûtée de rouille ! Le duel de ces pêcheurs/ était dominé par une ombre et son nom était Hélène ». [Nt]

³ Philoctète n'apparaît que très brièvement dans l'*Iliade* même s'il présente un rôle dans la guerre de Troie : Philoctète promet à son compagnon Héraclès lors de sa mort qu'il ne livrera jamais ses flèches empoisonnées mais les Grecs apprenant leur nécessité pour gagner la bataille de Troie lui demandent de révéler le lieu de la cachette. Philoctète leur montre l'endroit où sont inhumés Héraclès et ses armes de son pied dans lequel une des flèches va lui infliger une blessure qui va s'infecter au point que Philoctète en sera obligé de s'exiler à cause de l'odeur pestilentielle qui s'en dégage. Il sera rappelé après la mort d'Achille. Walcott se sert donc ici de la particularité du personnage dans le mythe pour symboliser la blessure.

factions : one they called Marxist,/ [...] the other [...] called Capitalist »¹ présentant bien une division politique, non uniquement entre centre et périphéries mais ici au sein même de l'organisation politique occidentale. Walcott juge d'un regard très critique en effet les systèmes de représentation politique en cours de l'Empire à la démocratie, révélant donc la présence de la division au sein même de sociétés prônant des valeurs d'égalité².

Cette critique politique, et notamment celle de la colonisation de terres par un « Empire » se retrouve incarnée par le personnage de Philoctète, représentant le motif connu d'une blessure empêchant l'émancipation. La blessure au pied de Philoctète est mise en parallèle avec le célèbre talon d'Achille également connu pour sa vulnérabilité: Philoctète – symbolisant donc la blessure – est le personnage ouvrant *Omeros*, relayé très vite par le personnage d'Achille, acteur de la coupe des arbres en canoës. Walcott présente donc d'emblée un double aspect de cette blessure : alors que Philoctète manifeste l'état irrémédiable, la cause de la colère ; Achille, révèle davantage l'énergie du changement que lui donne la colère, avec toute la violence de ses manifestations physiques. L'isotopie de la violence et de la mort imprègne en effet tout le paysage du texte comme pour exprimer la trace de la violence perpétrée sur ce peuple sous le motif du lieu, de la terre à laquelle l'Empire les a dépossédés par exil (Afrique), puis annexion (archipel dépendant de l'Empire Britannique). Le chagrin, second versant de la colère venant appuyer le thème de la blessure est également présent devant l'acte meurtrier qui apparaît cependant nécessaire et irrémédiable : « *I lift up the axe and pray for strength in my hands/ to wound the first cedar. Dew was filling my eyes,/ but I fire one more white rum. Then we advance* »³. La violence est bien ancrée mais possède donc une charge ambivalente: dans ce thème de la coupe des arbres, par exemple, elle est à la fois celle qui provoque l'arrachement, la perte de repères et celle qui libère. Walcott semble cependant insister au début du poème sur sa première signification. Le chapitre IV met en scène un Philoctète débitant les plantes de son jardin, les racines des patates douces étant métaphoriquement associées aux racines identitaires d'un Philoctète rageur :

He hacked every root at the heel./ He hacked them at the heel, noticing how they curled,/ head-down without their roots. He cursed the yams:/ "Salope!/ You all see

¹ Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990:194. « Philoctète/ observa chaque candidat à travers les lumières aveuglantes/effleurant les crêtes de rafales d'applaudissement pour une île déchirée/ par des factions identiques : une qu'ils nommaient Marxisme/ [...] l'autre [...] appelée Capitalisme ». [Nt]

² *Ibid.* : 196 et 206.

³ Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990: 1. « Je lève ma hache et prie que mes mains soient assez fortes/pour blesser le premier cèdre. La rosée a rempli mes yeux –/mais je brûle un autre rhum blanc. Puis nous avançons. » [Traduction de Pierre Vinclair : <http://vinclairpiere.wordpress.com/2010/12/02/derek-walcott-omeros-livre-i-chapitre-1/>]

*what it's like without roots in this world?/ Then sobbed, his face down in the slaughtered leaves.*¹

Cette manifestation de la violence dans l'espace et la métaphore végétale de l'identité est un trait que l'on retrouve chez d'autres poètes possédant cette expérience de l'histoire coloniale :

*A major feature of post-colonial literatures is the concern with place and displacement. It is here that the special post-colonial crisis of identity comes into being; the concern with the development or recovery of an effective identifying relationship between self and place.*²

En effet, Mabanckou dans *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre* et Glissant dans *Pays Rêvé, Pays Réel*, deux recueils de poèmes au ton épique par la présence collective d'un « nous » et du ton de l'éloge (notamment dans l'éloge funèbre), manifestent la violence perpétrée par un puissant lien entre l'espace et le temps. Alors que Mabanckou accentue les conséquences du déchirement provoqué par l'exil : « La distance se dilue/ dans la géographie de l'urgence/ la douleur côtoie les eucalyptus/ qui bordent les terres lointaines », « S'ouvre une plaie/ profonde/ sur la peau tendue du désamour/ nourri d'herbes d'errance »³, Glissant, qui nomme cette violence dans le paysage sous l'expression « géographie torturée », évoque le déracinement qui semble donc encore hanter l'espace : « Nous râ lions à vos soutes le vent peuplait/ Vos hautes lisses à compter [...]/ Et sur ce pont hélez la trace de nos pieds », « Remonte en sang de mer mêlé aux rouilles des boulets », etc⁴. Ce déracinement qui prend sous les mots du poète l'apparence d'une « dérive » divise l'être entre ses origines Africaines et son nouvel ancrage : « Nous étions deux, peuple de nuit et peuple de clairière »⁵.

L'isotopie de la division imprègne encore davantage le texte de Walcott, une isotopie que le chapitre premier introduit notamment par le récit de la coupe des arbres par Achille dans le but d'en fabriquer des canoës, puis dans le duel au couteau entre Achille et Hector, mais qui s'insinue dans toute la matière textuelle du poème tel que peut le manifester ce vers : « *The silence is sawn in half by a dragonfly* », ou encore au

¹ *Ibid.*: 21. « Il hacha chaque racine au talon. / Il les hacha au talon, remarquant comment elles se recourbaient/ tête en bas sans leurs racines. Il maudit les ignames:/ Salope ! Vous voyez toutes ce que c'est que d'être/ sans racines dans ce monde ?/ Puis, sanglota, son visage contre les feuilles abattues ». [Nt]

² Ashcroft, Griffiths, Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New-York : Routledge, 2002 (first published in 1989): 8. « Une caractéristique majeure des littératures post-coloniales est leur souci du lieu et de la déportation. C'est ici que la singulière crise d'identité post-coloniale intervient ; la préoccupation du développement ou du recouvrement d'un réel lien identitaire entre soi et le lieu. » [Nt].

³ Mabanckou, Alain. *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre et autres poèmes*, Ed. Points, 2007 : 19 et 20.

⁴ Glissant, Edouard. *Pays rêvé, pays réel* suivi de *Fastes* et de *Les Grands Chaos*, Paris : Gallimard, NRF Poésie, 2000 : 14. L'expression « géographie torturée » se trouve en exergue de son recueil « Le sang rivé ».

⁵ *Ibid.* : 19.

chapitre XLV dans lequel l'anaphore du verbe « *to cut* » est plus qu'explicite grâce à l'isolation visuelle de ce dernier¹. Au chapitre XXXVII par exemple, nous pouvons observer certaines des variantes de cette isotopie qui prend ici la forme d'un méridien séparant l'espace en deux parties, une séparation déjà manifestée par la présence de la hache au tout premier chapitre dont le terme anglais « *axe* » est fort proche de « *axis* », notre « axe » français. La division, chez Walcott, est en effet très souvent exprimée de manière géométrique et graphique, rappelant une fois de plus l'importance de l'espace. L'auteur oppose ainsi cette fois vigoureusement « *the Old world* » (Occident) et « *the New world* » (Amérique-Caraïbes), qu'il confronte au fil de son poème explorant des comparaisons possibles: « *I re-entered my reversible world. Its opposite/ lay in the autumnal lake whose trees kept still/ perfectly, but where my disembodied trunk split/ along the same line of reflection that halved Achilles...* »². Achille est en effet divisé en ces deux reflets: Achille Caribéen et Achilles de l'*Illiade*, tout comme l'est le I – « je » – de l'auteur dont la barre verticale exprime d'elle-même cette séparation irrésoluble.

Cette isotopie est déclinée en une multitude d'antithèses récurrentes, tel que l'on peut l'observer chez Malouf. De la même manière que ce dernier met en scène une relation d'opposition et de domination au travers du couple Priam/Somax, Walcott présente cette relation sous des antithèses facilement interprétables dans un contexte postcolonial: les rapports inégaux Noir/Blanc et esclave/maître règlent en effet les comportements entre personnages. Ces antithèses s'incarnent dans la relation entre Hélène, autochtone prostituée et femme de chambre de Maud Plunkett; et cette dernière, femme mariée et maîtresse de maison: nous retrouvons en effet ici les termes de la relation de domination colonie/empire. Tel que dans *Ransom*, les termes des binarismes ne s'inversent pas, mais selon une logique plus intriquée que dans le roman australien qui finalement souhaite révéler le « même » dans la différence, Walcott révèle toute la complexité des relations entre les deux termes.

En effet, Maud Plunkett appartenant à l'identité du colon blanc entre en opposition avec sa femme de chambre Hélène, dépeinte comme une autochtone (noire donc) prostituée. La femme mariée s'oppose à la femme volage hésitant entre Achille et Hector, la maîtresse de maison contraste avec la servante, enfin la couleur de leur peau

¹ Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990: 4 et 230.

² *Ibid.*: 207. « Je ré-intégrais mon monde réversible. Son opposé/ repose dans le lac autumnal dont les arbres demeurent immobiles/parfaitement, mais où mon tronc désincarné divise/ le long de la même ligne de reflets qui fendait Achille en deux. . . ». [Nt]

les différencie, blanc contre noir. L'antithèse est certes ici évidente. Cependant, l'attitude de l'auteur vis-à-vis de ses personnages nous retient de l'interpréter comme une opposition radicale : en effet ni l'une ni l'autre ne sont « jugées » uniquement positivement ou uniquement négativement. Chacune possède des défauts et qualités qui nous interdisent la simple opposition : si Maud se retrouve dans la position dominatrice du colonisateur, le comportement d'Hélène comme prostituée n'est porté de manière plus positive. Hélène, femme fatale, possède la beauté exotique ; Maud, femme vertueuse, la beauté fragile et nostalgique. Il n'est donc pas possible pour le lecteur de les dénigrer dans leur caractérisation. Si les rôles sont apparemment inversés par Hélène qui prend possession de la maison aux dépens de sa maîtresse : « *the arrogant servant that ruled their house.* », « *when the maid turns into the mistress and destroys/ her own possibilities* »¹, Walcott use d'une structure chiasmique qui ne nous permet pas de plaider pour une inversion simple. Les rôles sont en effet inversés mais dans un double mouvement : ce n'est plus le méchant colon Blanc qui domine le gentil esclave Noir mais le méchant esclave noir qui domine le gentil colon Blanc. Cette structure déconstruit l'habituelle relation symétrique des binarismes jalonnant le discours colonial en provoquant un sentiment ambivalent chez son lecteur, reconnaissant la situation « officielle » opprimée d'Hélène, mais surtout faisant naître de la compassion pour Maud Plunkett dépossédée de sa propre maison. Maud est en effet comparée à un orphelin (« *a waif*») tandis qu'Hélène est de plus déçue de son humanité par l'utilisation du pronom relatif d'objet « *that* » au lieu du pronom de personne « *who* », insistant sur son arrogance. Ainsi, lorsqu'au chapitre XXIII, Walcott révèle une domination de Maud sur Hélène par le langage, la liberté et la beauté de cette dernière – voire même finalement le laconisme de ses réponses – fascinent Maud qui ne peut parvenir à la « saisir ». (Maud meurt d'ailleurs en fin de roman, alors qu'Hélène « *she'd last forever* »)².

Tel que le résume Rei Terada dans sa très complète analyse des relations géométriques qui régissent les antithèses chez Walcott, « *the meridian* [figure spatiale récurrente de la division] *becomes an opportunity to explore equation* »³ et non une occasion de la renverser.

¹ *Ibid.*: 29 et 64. « la servante arrogante qui dirigeait leur maison. », « quand la servante devint la maîtresse et détruit/ ses propres possibilités ». [Nt]

² *Ibid.*: 123-125. « elle durerait pour toujours » [Nt]

³ Terada, Rei. *Derek Walcott's poetry. American mimicry*, Boston: Northeastern University Press, 1992: 37. « Le méridien devient un outil pour explorer l'équation ». [Nt]

2) L'exploration d'un binarisme établi : le couple Nature/Culture

2.1 Omeros. Artificiel vs. Naturel : de l'espace réel à l'espace littéraire.

L'expression symbolique de la domination du centre sur la périphérie au travers des différents conflits antithétiques (Hector-Achille, Hélène-Maud) trouve une déclinaison en la récurrence de l'opposition Nature/Culture, surimprimée aux antithèses que l'on a pu observer précédemment. Si ce binarisme peut s'y superposer, c'est qu'il exprime également une relation de pouvoir entre les deux termes : les temps de l'expansion colonisatrice et de l'esclavage rigidifieront ce couple en une relation de domination de la culture sur la nature dont le « Mythe du Bon Sauvage » est une des expressions¹. Il apparaît normal donc que Walcott prenne le parti de renverser cette image en redonnant une place à la nature.

TEWB présente de plus cette sensibilité accrue des régions colonisées aux questions environnementales:

*Place has always been of great importance to postcolonial theory, but the more material and global issue of environmentalism is an important and growing aspect of this concept. The destruction of the environment has been one of the most damaging aspects of Western industrialization.*²

À première vue, Walcott paraît en effet émettre une critique contre tout élément de civilisation. Le chapitre XLII met en scène une jeune immigrée littéralement divisée et enfermée dans une ville où son identité plurielle la relègue à la marge :

*she turned with that nervous/ smile of the recent immigrant [...] / A Polish Sunday enclosed it. [...] She was part of that pitiless fiction so common now/ that it carried her wintry beauty into Canada,/ [...] a city whose language was seized by its police,/ that other servitude Nina Something was born into [...]*³

¹ Walcott insère par ailleurs des références philosophiques à ce propos qu'il remet en question : Emerson et Thoreau, Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990: 209. On trouve également sur ce thème les références incontournables de Darwin et Rousseau.

² Ashcroft, Griffiths, Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New-York: Routledge, 2002 (first published in 1989): 213. « L'espace a toujours été d'une grande importance dans la théorie post-coloniale, mais les problématiques environnementalistes davantage matérielles et mondiales est un aspect de plus en plus important dans ce concept. La destruction de l'environnement a été un des aspects les plus désastreux de l'industrialisation occidentale ». [Nt]

³ Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990:211-212. « elle se retourna avec ce sourire/ nerveux de la récente immigrante [...] / Un dimanche polonais l'enfermait. [...] Elle faisait partie de cette fiction sans pitié si banale maintenant/ qui avait transportée son hivernale beauté au Canada/ [...] une ville dont le langage était saisi par la force publique/ cette autre servitude dans laquelle Nina Quelquechose était née [...] ». [Nt]

Dans ce même passage, Walcott élargit en réalité son blâme à l'individualisation que produit la routine citadine:

There are days when, however simple the future, we do not go/ towards it but leave part of life in a lobby whose elevators/ divide and enclose us, brightening digits that show/ exactly where we are headed, while a young Polish waitress/ is emptying an ashtray, and we are drawn to a window/ whose strings, if we pull them, widen an emptiness.¹

C'est ensuite lorsqu'il s'élève contre les musées, incarnant un passé immuable sous l'image du marbre des statues – celui de l'Occident –, que l'on perçoit nettement dans cette antithèse une préférence pour la Nature sur la Culture : « *what I preferred/ was not statues but the bird in the statue's hair* »².

On remarque finalement par ces extraits que, ce à quoi s'oppose Walcott est moins la modernité ou la technologie, que l'usage qui en est fait (et notamment l'usage Occidental). En effet, les villes sont souvent magnifiées dans son poème au même titre que l'environnement naturel contrecarrant l'interprétation d'une opposition systématique de la Nature à la Culture:

The surf was dark. The lights stuttered in the windows/ along the empty beach, red and green lights tossed on/ the cold harbor, and beyond them, like dominoes/ with light for holes, the black skyscrapers of Boston.³

L'histoire de la coupe des arbres en canoës qui débute le poème est exemplaire de l'ambivalence ressentie dans la relation entre Nature et Culture. Ici, la technologie d'une tronçonneuse débitant les arbres incarnant les premiers dieux (« *The first God was a gommier* ») transforme Achille et ses compagnons en meurtriers. Cependant, symboliquement le « *generator* » est aussi celui qui coupe les racines et permet donc l'émancipation en leur donnant l'énergie du changement, comme nous l'avions évoqué plus haut. Introduisant le poème, cette image choque et questionne le lecteur par sa déviation à l'encontre d'une de nos principales préoccupations contemporaines – l'écologie.

C'est en réalité davantage une économie capitaliste, et la logique de l'exploitation de l'île par le tourisme qui est remise en question dans *Omeros*. En redoublant la dissociation d'Achille et Hector dans leurs choix de vie, – Hector choisit

¹ *Ibid.* : « Il y a des jours où, aussi simple que soit le futur, nous n'allons pas/ vers celui-ci mais quittons une partie/ de la vie dans un hall dont les ascenseurs/ nous divisent et nous enferment, faisant briller leurs chiffres qui montrent/ exactement où nous sommes arrivés, pendant qu'une jeune serveuse polonaise/ est en train de vider un cendrier, et nous sommes tirés vers une fenêtre/ dont les liens, si nous les tirons, élargissent un vide ». [Nt]

² *Ibid.* : 204. « ce que je préférerais/ n'était pas les statues mais l'oiseau dans les cheveux de la statue ». [Nt]

³ *Ibid.* : 188. « L'écume était noire. Les lumières bégayaient aux fenêtres/ le long de la plage vide, des lumières rouges et vertes jetées/ sur le port froid et au-delà, tel des dominos/ avec leur lumière pour trous/ les gratte-ciels noirs de Boston ». [Nt]

de travailler pour les touristes alors qu'Achille demeure pêcheur. Ce changement d'activité professionnelle sera la cause de la mort d'Hector –, c'est toujours la même relation de pouvoir contre laquelle l'auteur s'élève : Achille allie son mode de vie à son environnement naturel alors qu'Hector entre dans une relation de domination avec celui-ci.

Ceci nous amène alors à une déclinaison du binarisme Nature/Culture que l'on pourrait caractériser par les termes Naturel/Artificiel. En effet, en opposant espace végétal naturel et espace végétal artificiel dans les espaces de l'île qu'il décrit, Walcott s'attaque à l'exotisation de l'île par les touristes (occidentaux) figeant cette dernière dans de fausses images de « cartes postales ». Walcott déplore la dé-naturation de l'île par cette économie du tourisme : « *She was selling herself like the island* »¹. La perception de l'île comme Eden est également ambivalente, à la fois reconnaissant les ressources de sa faune et flore, mais effleurant les projections de l'Occident sur l'île que représente le couple des Plunketts. Ces derniers ont quitté l'Irlande en guerre pour trouver un Eden hors du temps, Eden auquel Maud ne parviendra jamais à s'acclimater malgré l'espace protégé de son jardin dans lequel elle peut se réfugier². L'attitude de Maud fait directement écho à celle de Martha, femme de *bushranger* dans le western australien de John Hillcoat – *The Proposition*³ : cette dernière se façonne un jardin « à l'anglaise » au beau milieu du désert, évoquant clairement ce malaise dû au déplacement.

De cette problématique du rapport à l'exotisme, découle naturellement la question du naturel et de l'artificiel en littérature : comment être authentique (sans copie donc) sans être exotique (tout en étant original) ? Walcott semble bien ici répondre à un thème développé dans *The Mimic Men* par le Trinidien V.S. Naipaul, mais aussi par Pascale Casanova dans son essai sur la littérature-monde, pour qui les pays colonisés ne peuvent au départ qu'imiter stérilement les ressources de l'empire. Il explicite cette réponse dans son essai « *The Caribbean : Culture or Mimicry ?* » renversant les arguments de l'écrivain :

To mimic, one needs a mirror, and, if I understand Mr Naipaul correctly, our pantomime is conducted before a projection of ourselves which in its smallest gestures is based on metropolitan references. No gesture, according to this

¹ *Ibid* : 112. « Elle se vendait à l'image de l'île ». [Nt]

² *Ibid* : voir chapitre X notamment p.61. Cette opposition entre l'île et le jardin est exprimée sous son incarnation par les personnages d'Hélène (l'île) contre Maud (le jardin).

³ Hillcoat, John. *The Proposition*, 2005. [videorecording]

*philosophy, is authentic, every sentence is a quotation, every movement either ambitious or pathetic, and because it is mimicry, uncreative.*¹

La critique de ce miroir entre « *Old World* » et « *New world* » est bien présente dans *Omeros*, où l'Occident se retrouve responsable d'un double figement, temporel (incarné par la statue de marbre contre l'oiseau en mouvement) et visuel (incarné par les clichés des touristes et les cartes postales contre une vision en « relief » et en « sensations »). En questionnant nos façons de nous représenter un lieu réel par la présentation de telles antithèses, Walcott nous conduit évidemment à la réflexion principale que porte son poème, le questionnement de la représentation, situé au cœur du langage.

2.2. *Ransom. Culture/Nature : qui est le barbare ? Entre politique et littérature, histoire d'une relation conflictuelle entre la city et le bush australiens.*

Cette problématique est également exposée dans *Ransom* au travers de cette même antithèse. Le couple Nature/culture se retrouve en effet chez Malouf calqué sur l'opposition entre Priam, la cité et Somax, le peuple. Nous percevons cependant d'autres antithèses superposées à cette première : tandis que Priam incarne la raison, l'abstrait, la représentation ; Somax symbolise le sensible, le concret, la chose. D'une scission politique, Malouf matérialise donc au même moment une scission linguistique, créant ainsi un lien entre les deux domaines de la représentation. Enfin, à l'image de Walcott, et liant celle-ci au réel, l'auteur présente cette opposition dans sa spatialité. Ainsi, l'entrée de Priam dans le monde de Somax s'accompagne également de la découverte de l'environnement qui l'entoure mais qu'il ne perçoit peut-être que difficilement derrière les quatre murs de son palais.

Cependant, celle-ci prend réellement en Australie ses racines dans l'histoire du pays : le caractère spatial de l'antithèse évoque distinctement la division « *City/Bush* » qui structure autant l'imaginaire que l'espace australien depuis l'époque de la colonisation. Le *bush* est en effet irrémédiablement associé aux Aborigènes, à l'image d'une nature indomptable que les colons ont préférés délaissés pour concentrer leur

¹ Walcott, Derek in « *Culture or Mimicry* » (1974), Hamner N. Robert. *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Colorado: Lienne Rienner Publishers, 1997 (1st published in USA: Three Continents Press, 1993) : 53. « Pour imiter, nous avons besoin d'un miroir, et, si je comprends correctement Mr Naipaul, notre pantomime est conduite devant une projection de nous-mêmes dont ses plus petits gestes sont basés sur des références métropolitaines. Aucune attitude, selon cette philosophie, n'est authentique, chaque phrase est une citation, chaque mouvement est soit prétentieux ou misérable, et puisqu'elle est une imitation, considérée comme stérile ». [Nt]

activité sur le littoral, un schéma qui est demeuré à l'identique depuis. Dans un essai explicitant cette séparation entre l'espace du *bush* de celui de la ville, John Kinsella expose la manière dont les représentations de l'Aborigène se sont formées en relation aux représentations idéalisées des colons sur la nature (une construction idyllique, pastorale qu'exprime d'ailleurs également Walcott dans son poème) :

It is interesting to consider the indigenous rural as counterpoint to a European construct of pastoral ideatum. The rural aspect of indigenous culture is always seen in terms of the outback as, by associating it with the city – or the near- it becomes clear that a language of exclusion and occupation is at the basis of the discussion.¹

L'espace du *bush* ou de l'*outback* est en effet perçu comme un lieu primitif au sens d'un état sous-développé en opposition à l'espace urbain, détenteur des moyens de connaissance :

cities are not the only repositories of technology and learning [...]. The consolidation of information happens outside town structures and works within communities, outback, or otherwise.²

Au-delà de cette association que l'on trouve également dans *Omeros*, Kinsella retrace la spécificité de cette frontière en Australie, cristallisée autour de deux débats majeurs opposant le bush à la ville: la célèbre « *Bush Controversy* » entre Henry Lawson and Banjo Paterson au début des années 1890, poursuivie quatre-vingt ans plus tard par la querelle entre les écrivains Peter Porter et Murray. On notera que ces deux derniers sont vus au travers du prisme de la culture antique, laquelle semble avoir trouvé un sol particulièrement fertile en Australie (remarquable entre autres également dans sa toponymie) :

The Bulletin Debate, or so-called 'Bush Controversy', of the early 1890s, involved the poets Henry Lawson (1867-1922) and Banjo Paterson (1864-1941). It is a well-known story, so I will look at it on briefly. [...] Lawson took a dark view of the 'bush' and Paterson defended it. [...] In contemporary poetry, Les Murray has been the most vehement separator of the city and the bush. The division by critics per his early 1970s exchange with Peter Porter, of the Beotian (Murray) and the Athenian (Porter), is as well-known as the Lawson-Paterson construct. One might have imagined something similar in discussions between Marcus Clarke and Henry Kendall.³

¹ Kinsella, John. « *From Paranoia to Celebration, the shifting city and the shifting "bush"* », *Contrary Rhetoric, Lectures on Landscape and Language*, North Fremantle, W.A.: Fremantle Press, 2008: 42. « Il est intéressant de considérer l'indigène en milieu rural comme contrepoint à la construction européenne d'un *ideatum* pastoral. L'aspect rural de la culture indigène est constamment considéré en termes d'arrière-pays, tel que, dans la comparaison à la ville – ou la proximité – il devient clair qu'un langage d'exclusion et d'occupation se situe aux fondements du débat ». [Nt]

² *Ibid.*: 43. « les villes ne sont pas les uniques dépositaires de la technologie et du savoir [...]. La consolidation de l'information survient en-dehors des structures des villes et intervient à l'intérieur des communautés, que ce soit dans l'arrière-pays ou ailleurs ». [Nt].

³ *Ibid.*: 31-33. « Le Bulletin Debate, ou ainsi nommée Controverse du Bush du début des années 1890, impliqua les poètes Henry Lawson et Banjo Paterson. C'est une histoire célèbre, ainsi je l'approcherai brièvement. [...] Lawson développa une vision sombre

L'entreprise de Somax permet donc une interpénétration des deux sphères où « l'homme de la cité » fait l'effort de connaître celui – l'homme du *bush* – sur lequel il exerce une domination non fondée.

On remarque par ailleurs cette opposition classique entre le primitif et le civilisé dans un usage du terme « barbare » en son sens contemporain, qui apparaît au chapitre III lors de la rencontre inopinée de Priam et Somax avec Hermès sous les traits d'un soldat grec :

*"I suppose you're wary of me because I'm a Greek. No doubt you've heard all sorts of stories about what ruffians we are, what barbarians. Well look at me, do I look like a barbarian?"*¹

Malouf associe ici « grec » et « barbare » alors que ce dernier terme était à l'origine synonyme de « non Grec »², dans le but de manifester le sens commun aujourd'hui de « non civilisé, primitif ». Or le camp des Achéens est présenté de la sorte par l'auteur, vivant en dehors de la cité, et partageant des traits communs aux animaux (voir chapitre I), manifestant cette même pénétration des catégories que représentait le couple Priam/Somax.

Enfin, nous constatons au travers de ce dernier l'opposition classique de genre : les femmes dans *Ransom* sont également associées à la sphère inconnue que représente le *bush* dans le roman. Priam s'aperçoit en effet qu'il ne connaît depuis toutes ces années sa femme que partiellement : « *Priam quails before this small, fierce, straightbacked woman he has known and not known for so many years* ». Même chose entre Achille et les embaumeuses, le héros ne pourra pénétrer entièrement leur univers :

*Achilles' presence makes them uncomfortable. The work they do here is women's work – common enough, they do it daily, but not for the eyes of men. [...] But Achilles, who has never before been to this hut, and has never till now even considered its existence, is intrigued.*³

Manœuvre similaire encore entre Priam et la petite-fille de Somax, lorsqu'il tente de se matérialiser son univers au chapitre III. À la différence de ce dernier, l'univers féminin

du *bush* et Paterson la défendit. [...] Dans la poésie contemporaine, Les Murray a été le séparateur le plus véhément de la ville et du *bush*. La division des critiques au début des années 1970 avec Peter Porter, du Béotien (Murray) et de l'Athénien (Porter), est aussi célèbre que la structure Lawson-Paterson. On pourrait imaginer semblable débat entre Marcus Clarke et Henry Kendall ». [Nt]

¹ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 145. « Je suppose que vous êtes vigilant car je suis un grec. Il ne fait pas de doute que vous avez entendu toutes sortes d'histoires à propos des voyous, des barbares que nous sommes. Bien, regarde- moi, est-ce que je ressemble à un barbare ? ». [Nt]

² empr. au gr. βάρβαρος « étranger, c.-à-d. non grec » puis « incorrect, grossier, non civilisé ». *TLF online*

³ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 51 et 192. « Priam tressaille devant cette petite femme, fière et déterminée qu'il connaît et ne connaît pas depuis tant d'années ».

« La présence d'Achille les met mal à l'aise. Le travail qu'elles accomplissent est une tâche de femmes- plutôt ordinaire, elles le font tous les jours, mais pas assez pour les yeux des hommes. [...] Mais Achille, qui n'a jamais vu avant cette ancre, et n'a même jamais jusqu'ici considéré son existence, est intrigué ». [Nt]

demeure entièrement mystérieux, et par là sacré. Or la mythologie du *bush* sous-tendant la culture visuelle australienne, autant dans son iconographie que dans sa filmographie, est peuplée de ces personnages féminins mystérieux. Des peintures telles que *The Spirit of The Plains* ou *The Music Lesson* de Sydney Long représentent une femme proche de la dryade dans notre mythologie occidentale, dont le lien privilégié avec la nature – lien qu'on devine sacré – rend celle-ci mystérieusement séduisante et source de danger. Cette même représentation est à l'œuvre dans *PicNic at Hanging Rock* de Peter Weir¹. Cette séparation de genre est un élément qui n'est pas si anodin : *Waiting for the Barbarians* de Coetzee, établit une frontière géographique et de genre similaire en situant son personnage masculin, « *the Magistrate* » dans l'espace circonscrit de la forteresse coloniale, son personnage féminin évoluant dans l'espace libre et nomadique des « *Barbarians* ».

Tel que Walcott donc, Malouf présente une réflexion à propos du débat anthropologique conflictuel entre Nature et Culture qui témoigne de la volonté de troubler un binarisme dont la représentation coloniale associant l'Autre à la Nature et l'opposant à la civilisation portée par des pays développés est aujourd'hui obsolète. Nous remarquons que la remise en question de ce couple créant des représentations qui structurent autant l'espace politique que littéraire s'effectue par la remise en question du pouvoir de représentation du langage-même, et rencontre, chez Malouf, d'autres de nos binarismes classiques.

Ransom comme *Omeros* usent donc de la structure « double » de l'*Iliade* afin de renverser ces antithèses qui régissent nos représentations du réel, non sur le mode de l'inversion mais de la mise en évidence d'un « dénominateur commun » aux termes opposés et en relation de pouvoir, ou d'une ambivalence qui ne permet pas de répéter le manichéisme de la catégorisation. Il semble ici que les déclinaisons des antithèses repérées ne fonctionnent pas comme moyen d'articuler des manières d'être et d'agir différentes face à la crise en vue de la résoudre – variations analysées par Florence

¹ Long, Sydney. *The Spirit of the Plains*, painting oil on canvas, National Gallery of Australia, Sydney, 1914 Disponible sur National Gallery of Australia website: <<http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=82425>>, *The Music Lesson*, painting oil on canvas, National Gallery of Australia, Sydney, 1904. Disponible sur National Gallery of Australia website: <<http://nga.gov.au/Exhibition/Long/Default.cfm?IRN=216307&BioArtistIRN=23997&mystartrow=13&realstartrow=13&MnuID=SRCH&ViewID=2>>. Et Weir, Peter. *PicNic at Hanging Rock*, Australia, 1967. [videorecording]

Goyet dans l'*Illiade*, mais offrent ici plutôt l'exploration individuelle de la relation entre le Soi et l'Autre ou la mise en scène du conflit exacerbé par la répétition.

Si l'égalité des deux camps dans l'*Illiade* nous montre que l'intérêt de l'épopée ne se situe pas dans l'affrontement de deux cultures différentes¹, les relations d'équivalence (dénominateur commun ou ambivalence) dans les deux œuvres contemporaines révèlent soit que cette égalité est précisément le sujet (*Ransom*), soit que le système politique est lui-même sclérosé par des luttes intestines se répercutant dans l'opposition entre cultures (*Omeros*).

Cette équivalence signifie par ailleurs qu'il ne s'agit pas pour nos œuvres de proposer un renversement de cette opposition : le processus de « *writing back* », comme prédit, ne se situe pas dans le renversement des termes des antithèses mais dans le discours qui les produit. Avant tout, les œuvres figurent donc l'inefficacité du politique (en tant qu'organisation d'une société) lui-même enferré dans ces représentations, voire les produisant : tandis que Malouf « sort » du politique en s'intéressant aux relations à l'échelle de l'individu, Walcott détourne la valeur d'égalité prônée par nos systèmes politiques classiques montrant qu'elles n'empêchent pas la division stérile.

PARTIE 2 : troubler le monolithisme du genre épique afin de neutraliser les binarismes.

Plutôt que de tenter la fondation d'une identité dans la différence, les auteurs préfèrent agir à la source et déconstruire le discours « officiel ». Eviter « *a death by marble* »² ou de voir son futur irrémédiablement « *fixed and permanent. Unchangeable, therefore unchanged* »³ est le combat qui agite les personnages de nos deux œuvres contemporaines. Dans son *Introduction à une Poétique du Divers*, Glissant exprime cette opposition entre « universalité » et « diversité » sous l'image de la « racine » :

c'est de cela qu'il s'agit : d'une conception sublime et mortelle que les peuples d'Europe et les cultures occidentales ont véhiculée dans le monde, à savoir que toute identité est une identité à racine unique et exclusive de l'autre. Cette vue de

¹ Goyet, Florence. « L'*Illiade* : vers la cité », *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Illiade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : H.Champion, 2006 : 68.

² *Ibid.*: 183. « mort par le marbre » [Nt]

³ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 54. « figé et permanent. Inchangeable, donc inchangé » [Nt]

l'identité s'oppose à la notion aujourd'hui 'réelle', dans ces cultures composites, de l'identité comme facteur et comme résultat d'une créolisation, c'est-à-dire de l'identité comme rhizome, de l'identité non plus comme racine unique mais comme racine allant à la rencontre d'autres racines.¹

L'*Illiade* en tant que parangon de l'épique, et du canon occidental symbolise ce discours univoque, mais c'est le même processus qui intervient ici : si l'absence d'héroïsation dans les deux œuvres est frappante, les auteurs ne versent pas dans la parodie (l'héroï-comique) – procédé ordinaire de subversion –, ne se situant donc point dans une attitude d'opposition. Dans l'épopée, la notion de héros est un pilier de cette geste héroïque primordiale : nous nous intéresserons donc à son évolution dans les deux œuvres contemporaines, révélatrice d'une volonté de bouleversement du genre.

En premier lieu, la filiation, un thème majeur de la littérature postcoloniale, l'est également dans l'épopée : elle légitime l'existence du héros, elle est le lien de l'individu à la société. Dans *Ransom* et *Omeros* nous observons un jeu évident avec cette notion : leurs personnages sont tous en situation de filiation soit absente, soit problématique². Mais si les deux textes ne présentent ni des héros, ni des anti-héros, de quelle manière se déroule donc la subversion du genre ?

La focalisation sur le prosaïque, d'où découle un intérêt pour l'individu et le détail, révèle une stratégie opposée à celle de l'épopée qui voudrait que l'on « célèbr[e] [en style élevé] les hauts faits d'un héros [...] »³. Ici, les auteurs célèbrent justement le « style bas ou vulgaire » et les petits faits de l'existence, notamment par une approche esthétique où les antithèses de l'épopée servent ici à rendre le contraste de la vie quotidienne.

Enfin, ce processus montre qu'il ne s'agit pas d'opposer une résistance au canon occidental comme le révélait en partie l'analyse des antithèses, mais bien d'y « semer le trouble », permettant de désagréger ses frontières et de le rendre pluriel.

1) La fondation de la nation à partir d'une filiation problématique

Les questions de filiation sont importantes dans l'*Illiade* : le lignage du héros prouve sa bravoure, sa noblesse, son renom. Les héros préfèrent mourir que de voir leur nom entaché d'une basse action comme le témoigne Achille s'irritant contre Apollon qui s'est employé à brouiller la vue du héros l'empêchant de tuer ses ennemis : « Tu

¹ Glissant, Édouard. *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris : NRF Gallimard, 1996 : 23.

² Ce thème est développé par Louviot, Myriam. *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, thèse en Littérature Comparée, Université de Strasbourg, 17 septembre 2010 : 72-103.

³ Labarthe, Judith. *L'épopée*, Paris : Armand Colin, 2006 : 14.

m'as privé d'un grand renom, leur offrant la vie sauve », s'indigne le divin Achille au chant XXII¹. D'une part, on connaît les épithètes homériques rattachant en une expression le héros à des origines nobles : un personnage est très souvent désigné ou accompagné par sa périphrase, laquelle rappelle la qualité du héros notamment par la mention du père de ce dernier (« *the illustrious son of Priam* », « *Hector son of Priam* », etc.). D'autre part, la noblesse du lignage peut être un argument leur permettant d'asseoir leur valeur tel qu'avec Idoménée au chant XIII :

Mais viens toi-même lutter face à face,/pour que tu voies quel fils de Zeus je fais sur ces rives:/ Zeus engendra tout d'abord Minos, protecteur de la Crète/ et Minos engendra Deucalion, un fils sans reproche, et Deucalion m'engendra pour me faire roi d'un grand peuple/ dans la vaste Crète. Et mes neufs m'ont conduit sur ces rives/ pour le malheur des Troyens, pour le tien et celui de ton père !²

Toujours de première origine divine, leur descendance leur donne un véritable pouvoir : « Je prétends que ma race est issue d'un brave, d'un noble, [...] Vous ne sauriez m'accuser d'une vile et lâche naissance, / et rejeter le discours que devant vous je prononce [...] », se défend Diomède devant les Achéens, qui les convaincra de ses paroles de se retirer du combat³.

La filiation est enfin ce qui les définit. En effet, lorsqu'Achille au chant XXI demande à son adversaire qui il est (« Qui es-tu, d'où viens-tu, pour oser m'affronter face-à-face ? »⁴), ce dernier répond en déclinant ses origines familiales et géographiques :

Ô généreux Péléide, pourquoi t'enquérir de ma race?/ Je viens de Paionie fertile, une terre lointaine et je conduis mes hommes, les Paioniens longues-lances./ [...]Pour ma naissance, je suis issu de l'Axios, fleuve large,/ de l'Axios qui lâche ses belles eaux sur la terre,/ et qui conçoit Pélégon le lancier ; c'est lui qu'on raconte être mon père.⁵

Il apparaît naturel que *Ransom* et *Omeros* se saisissent donc de ce thème pour exprimer le besoin de filiation, qu'il soit politique, culturel et littéraire chez Walcott, ou simplement d'un fondement littéraire chez Malouf.

¹ Homère. *L'Iliade*, traduction de Philippe Brunet, éd. Seuil, coll. Points, 2010 : XXII, 18.

² *Ibid.* : XIII, 448-454.

³ *Ibid.* : XIV, 113-127.

⁴ *Ibid.* : XXI, 150.

⁵ *Ibid.* : XXI, 174-182.

1.1. *Ransom : figures du hors-la-loi, bannissement et exil*

En choisissant un héros secondaire de l'*Illiade* comme personnage central de son récit, Malouf décentre déjà le regard du lecteur s'attendant à suivre la colère du divin Achille et ses péripéties guerrières contre les Troyens, contre Hector. Priam peut d'ailleurs être considéré comme le héros (personnage principal) éponyme du roman dont le titre « *Ransom* » (la « rançon ») renvoie au nom du personnage signifiant « celui qui a été vendu »¹. Plutôt que la rançon de son fils Hector, c'est également de son histoire personnelle dont il est question. Cette histoire est relatée par Priam à sa femme Hécube (p. 63 à 77), le lecteur découvrant alors que celui qui « domine » à présent a été lui aussi du côté du dominé : « *To be at one moment Podarces, son of Laomedon, king of Troy, and in the next just one of a rabble of slave children [...]* ». Ce trait n'est pas étranger à une particularité de la culture australienne qui est de donner une place particulière au hors-la-loi – notamment au travers des figures de *bushrangers* (dont le plus célèbre est sûrement Ned Kelly), résurgence d'une implantation réalisée à partir de colonies pénitentiaires. Le hors-la-loi et l'exil sont aussi un type de personnage et un thème que Malouf affectionne : dans un précédent roman – *An Imaginary Life*, celui-ci imagine l'exil d'Ovide, banni de l'Empire Romain. La même antithèse entre Nature et Culture y est explorée au travers de la rencontre entre Ovide et un « enfant sauvage » : finalement, c'est cette plongée dans le « sauvage » qui le sort de l'exil. Ovide et Priam font donc cette expérience similaire d'une sortie de la société et de la découverte de l'Autre, à la différence qu'il s'agit dans *Ransom* d'une initiative personnelle et non d'un exil subi. La sensibilité de Malouf à ces thèmes a effectivement été interprétée comme la manifestation et l'exploration de cette situation d'exil qu'expérimente le colon:

*It has been said that Malouf imagines an Ovidius Australiensis, a European exile who comes to embrace the antipodean shore on which he was washed up. Modern, European-settled Australia still remembers that it was once a colony of exiles, translated from another land, that had to make – and is still making – its peace with the aboriginal world of the outback. In overcoming Ovid's despair at leaving Rome, Malouf is perhaps overcoming his own distance from Europe, his own "barbarity".*²

¹ « Appelé d'abord Podarcès (« l'homme aux pieds agiles »), il prend le nom de Priam (« celui qui a été vendu » quand sa sœur Hésione rachète sa vie à Héraclès qui se vengeait du parjure de Laomédon. [...] Très âgé à l'époque de la guerre de Troie, il a un rôle secondaire dans l'*Illiade* [...] ». Robert, Paul. *Le Robert Encyclopédique des noms propres*, rédaction par Alain Rey, 2008 (première édition : 1974) : 1835. Cet épisode est relaté par Apollodore, *Bibliothèque* : III, 12, 3-5.

² Raphael, Lyne. « *Love and exile after Ovid* » in *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge UP, 2002: 299 in Loughlin, Gérard. « *Found in translation: Ovid, David Malouf and the Werewolf* », *Literature and Theology*, vol.21, n°2, June 2007: 113-130. « On a dit que Malouf imagine un *Ovidius Australiensis*, un exilé européen qui vient embrasser un rivage exotique sur lequel il s'est échoué. L'Australie se souvient toujours qu'elle a été un jour une colonie d'exilés, transportés d'une terre à une autre, qui devait – et doit toujours – se réconcilier avec le monde aborigène de l'arrière-pays. En surmontant le désespoir d'Ovide quittant Rome, Malouf surmonte peut-être sa propre distance d'avec l'Europe, sa propre "barbarie" ». [Nt]

Même Achille, en se liant d'amitié avec un être banni, fait osciller sa réputation. En effet, Malouf relate également la rencontre entre Achille et Patrocle dans laquelle Patrocle est exilé de la société après avoir commis le meurtre de son ami Amphidamas lors d'une querelle: « *the boy with the mark of the outcast upon him, the brand of the killer, who stands waiting in a kind of no-man's-land to be readmitted to the companionships of men* »¹. Le renom du grand Achille est une fois de plus remis en question vers la fin du roman, cette fois par son fils Néoptolème qu'il n'a pas vu depuis neuf ans: « *To be son of the great Achilles is a burden* »².

De plus, Achille est caractérisé en tout premier lieu du récit par son hybridité entre élément liquide et élément terrestre, qui, même si elle semble être le lot de tout être, n'en demeure pas moins une cause d'aliénation pour Achille. Or la notion d'hybridité s'oppose à celle d'unicité et de pureté de la race. Elle est une figure courante dans les littératures postcoloniales pour exprimer la complexe situation identitaire des populations colonisées comme l'en témoigne Myriam Louviot :

D'après *Le Grand Larousse de la langue française, Le Grand Robert de la langue française* et le *Dictionnaire de l'Académie française* le terme hybride proviendrait du latin (bâtard, de sang mêlé) par rapprochement avec le terme grec *hybris* (excès). Le métis, lui, est défini par ces mêmes dictionnaires comme un sang-mêlé, le fruit d'un mélange. L'hybride s'en distingue donc par son lien à l'*hybris* grecque. Il y a chez lui en effet quelque chose de l'ordre de l'excès, de la démesure, voire du viol. Dans le contexte postcolonial, c'est une nuance fondamentale. L'histoire coloniale est une histoire de violence et l'individu postcolonial ne peut échapper à cette violence qui le fonde.³

Ici, l'hybridité d'Achille ne montre que la tension provoquée par son « exil » du monde de l'enfance, du monde de sa mère, de la mer. Il n'en demeure pas moins que cette figure met en évidence la « pluralité » de l'être contre l'unicité d'une identité que peut parfois transmettre le héros homérique, caractérisé par les mêmes épithètes homériques et voué par le destin à une seule et même trajectoire.

Le destin est en effet une notion – élémentaire dans l'épopée⁴ – contre laquelle se place Malouf au travers du personnage de Priam: dans le dialogue qui oppose ce dernier à Hécube – sa femme –, Priam exprime l'antithèse entre sa personnalité de roi, rigide et vide sur laquelle on projette du discours, et sa personnalité humaine,

¹ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 13. « le jeune homme qui porte la marque du banni sur lui, la marque du tueur, et qui attend dans une sorte de no-man's-land d'être réadmis parmi la compagnie des hommes ». [Nt]

² *Ibid.*: 213. « Etre fils du grand Achille est un fardeau ». [Nt]

³ Louviot, Myriam. *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, thèse en Littérature Comparée, Université de Strasbourg, 17 septembre 2010: 28.

⁴ « L'épopée ne joue jamais sur le suspens: tous savent toujours ce qui les attend. » Goyet, Florence. « *L'Iliade: vers la cité* », *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris: Honoré Champion, 2006: 154.

métamorphosable, « pleine ». Au travers de cette dernière, Priam manifeste la volonté de contrer la trajectoire indétournable qui semble la sienne – et par là retrouver son « essence » – en prenant délibérément l’initiative d’aller vers l’Autre (l’inconnu et l’imprévisible), d’après une simple vision de la déesse Iris lui ayant ouvert les yeux sur un

world [...] also subject to chance’ : ‘To others I am what I have always been – great Priam. [...] And when they do look, what they see is what they are meant to see. The fixed mark to which everything else in my kingdom refers. A ceremonial figurehead that might just as well be of stone or wood. [...] ‘I believe’, he says, ‘that the things that is needed to cut this knot we are all tied in is something that has never before been done or thought.’¹

Sa volonté est alors de sortir du squelette de sa fonction de représentant du peuple, et de retrouver la chair et la parole de l’humain en redevenant un parmi d’autres :

My role was to hold myself apart in ceremonial stillness and let others be my arm, my fist – my breath too when talk was needed, because outside my life here in the court [...] I have always had a herald at my side, our good Idaeus, to find words for me. To be seen as a man like other men – human as we are all of us – would have suggested that I was impermanent and weak. [...]²

Loin de conférer un pouvoir, c’est la filiation par son caractère inaliénable forgeant alors la destinée de l’individu (condamné à agir de la même manière que ses ancêtres), c’est-à-dire la projection rigide d’une identité sur l’individu – et non la plongée dans l’inconnu –, qui est perçu comme une aliénation de l’être (au sens courant du terme).

D’une part, les célèbres personnages de l’épopée nous révèlent une identité non toujours glorieuse ; d’autre part Malouf exprime nettement par là une opposition aux traits d’unicité et de rigidité véhiculés par la notion de destin qui caractérise le héros épique. C’est en explorant l’individualité de chaque héros que Malouf révèle un autre aspect que celui observable dans l’*Iliade* où les personnages *représentent* plus qu’ils ne *sont* : par ce processus, l’auteur nous permet d’accéder à l’essence de ces derniers.

¹ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 46 et 53-58. « un monde [...] également soumis au hasard », « Pour les autres, je suis ce que j’ai toujours été- le grand Priam- [...]. Et quand ils regardent, ce qu’ils voient est ce qu’ils supposent voir. La borne figée à laquelle toute chose dans mon royaume se reporte. Une figure cérémoniale qui pourrait autant être de roche ou de bois. » [...] « Je crois » dit-il, « que les choses dont nous avons besoin pour couper ce nœud dans lequel nous sommes tous liés est quelque chose qui n’a jamais été faite auparavant, ou pensée » ». [Nt]

² *Ibid.*: 53-54. « Mon rôle était de demeurer à part dans un immobilisme cérémonieux et laisser les autres être mon bras, mon poing- mon souffle également lorsque la parole était nécessaire, car en-dehors de ma vie ici à la cour [...] j’ai toujours eu un héraut à mes côtés, notre bon Idaeus, pour trouver les mots à ma place. Etre perçu comme un homme parmi les autres – humains comme nous le sommes tous- aurait suggéré que j’étais de nature précaire et faible ». [Nt]

1.2. *Omeros : la dérive des racines identitaires enfermées dans une histoire coloniale*

Chez Walcott, la filiation de ses personnages est également mal en point, prise dans une région du globe – *The West Indian* – « [that] combines all the most violent and destructive effects of the colonizing process »¹. Ce motif imprègne l'intégralité de son texte et notamment les chapitres I à XIX accueillant la quête généalogique du Major Plunkett (chapitres XIV à XIX) qu'il n'arrivera jamais à compléter : « "No heir : the end of the line. No more Plunketts." », « Then, he found the entry/ in pale lilac ink. Plunkett. [...] Plunkett ? His veins went cold. From what shire was he? »². À travers cette quête, il tente également de retracer l'histoire de Sainte-Lucie, histoire dirigée de la perspective occidentale et imprégnée de comparaisons mythologiques que Walcott interroge : « "Look, love, for instance,/ near sunset, on April 12, hear this, the Ville de Paris/ struck her colours to Rodney. Surrendered. Is this chance/ or an echo? Paris gives the golden apple, a war is/ fought for an island called Helen? – clapping conclusive hands »³. Au travers du canevas de l'*Illiade*, c'est donc le schéma univoque d'une Histoire vue de la perspective occidentale qui est visé ici.

Walcott reprend également le *topos* de la perte des racines africaines, qui sont les origines des descendants d'esclaves transportés à l'époque du commerce triangulaire du continent africain aux îles Caraïbes. Tout le problème vient du fait que le peuple caribéen nécessite ce passé qui est traversé du souvenir de l'esclavage (négarion de la liberté perçue comme négation de l'être) et de la violence et qu'il ne semble pas pouvoir partir d'un sol « vierge », dépourvu de toute transmission, de toute filiation. Au travers du rêve d'Achille au chapitre XXV qui lui permet un retour aux origines, le personnage semble donner une réponse à son questionnement du chapitre précédent : « Then, for the first time, he asked himself who he was »⁴. Mais le retour à la Terre d'origine ne semble pas résoudre ce « trou » généalogique (car la solution est ailleurs) : « Now, each man was a nation/ in itself, without mother, father, brother », et expose toujours cette perte d'un lieu où s'enraciner : « the one pain that is inconsolable, the loss of one's shore

¹ Et suite : « Like the populations of the settler colonies, all West Indians have been displaced.... ». Ashcroft, Griffiths, Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New-York: Routledge, 2002 (first published in 1989): 25-26. Les Antilles – « qui combinent les effets les plus violents et destructeurs du processus de colonisation ». [Nt]

² Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990: 88. « "Aucun héritier : la fin de la ligne. Plus de Plunketts." », « Puis, il trouva l'entrée/ dans une encre lilas pâle. Plunkett. [...] Ses veines se glacèrent. De quel comté était-il ? » [Nt]

³ *Ibid.*: 100. Voir aussi page 92. « Puis, pour la première fois, il se demanda qui il était ». [Nt]

⁴ *Ibid.*: 130. « A présent, chaque homme était une nation en soi, sans mère, père, frère ». [Nt]

[...] »¹. Au travers des personnages de Ma Kilman, guérisseuse et Philoctète, incarnation de la blessure, Walcott met en scène cette Genèse non dépourvue de dérision, dans laquelle la douleur du passé doit être cicatrisée. Philoctète ressort ainsi de son chaudron tel le premier homme: « *he stood like a boy in his bath with the first clay's/ innocent prick! So she threw Adam a towel./ And the yard was Eden. And it's light the first day's* »².

On remarque que la question du lieu comme fondement de la filiation est ici primordiale. En effet, la question de la filiation dans *Omeros* présente deux thèmes récurrents des littératures postcoloniales liés indissociablement à l'espace que nous avons déjà évoquée comme figure majeure de ces dernières, mais qui se décline ici sous d'autres significations. Filiation et espace sont ainsi joints dans la métaphore végétale des « racines » dont le double sens facilite l'image, tel que dans ce passage où Maud coupe ses fleurs comparées au symbole de la descendance royale : « *Maud recited it to the yellow allamandas/ as if they were fleurs-de-lys, as her clicking secateurs/ beheaded them into a basket* »³. Walcott étoile cette métaphore sous ses diverses variantes végétales (le gommier, la vigne, les patates douces, etc.) mais aussi maritimes (ancre et cordages) sur lesquelles le souvenir de la violence esclavagiste se superpose. À l'image de Glissant dans *PR*, la métaphore évoque le commerce triangulaire et l'identité troublée des caribéens, « dérivée » du « pays d'Avant » et enchaînés au passé esclavagiste :

Nous fêlons le pays d'avant dans l'entrave du pays-ci/ Nous l'amarrons à cette
mangle qui feint mémoire/ Remontons l'amour tari découvrons l'homme la femme/
Unis d'un cep de fer aux anneaux forgés net [...].⁴

De même que Glissant reprend ici le motif de la Genèse, Walcott débute son poème par la genèse de l'île, contée par Philoctète puis actée par Achille. Cette genèse – qui trouve sa suite en les personnages de Ma Kilman et Philoctète – met en scène la métaphore ambivalente (émancipation et perte des origines) de la séparation des racines au travers de la coupe des canoës qui permet de lier la variante végétale (arbre) à la variante maritime de l'ancre et cordages (canoë). L'image est reprise au chapitre IV au travers de Philoctète débitant les racines de patate douce dans son jardin d'un geste rageur, et tout au long du poème sous son acception soit végétale soit maritime. On retrouve la même

¹ *Ibid.*: 150-151. « la douleur qui est inconsolable, la perte d'un rivage [...] ». [Nt]

² *Ibid.*: 248. « il se dressa tel un jeune homme dans son bain avec sa première glaise/ innocent dard! Elle lança une serviette à Adam/ et la cour se fit Eden. Et sa lumière, la première du jour ». [Nt]

³ Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990: 100. « Maud le récita aux allamandas jaunes/ tel que si elles étaient des fleur-de-lys, alors que son sécateur cliquetant/ les décapitait dans un panier ». [Nt]

⁴ Glissant, Édouard. *Pays rêvé, pays réel* suivi de *Fastes* et de *Les Grands Chaos*, Paris : Gallimard, NRF Poésie, 2000 : 16.

figure dans le recueil de poèmes de Mabanckou, *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre*, dont le titre parle de lui-même et qui se décline dans ses poèmes tant dans les éléments végétaux que minéraux du paysage qu'il parcourt: « Chaque nervure sur le rocher/ Rappelle une branche déchu/De l'arbre généalogique », « Avec le temps/ Les racines s'implantent/ Dans la terre ferme de l'éloignement »¹.

Filiation et espace sont ensuite liés dans le thème du « foyer », lui aussi topos des littératures postcoloniales, amenant le thème de la filiation à la fois sur le plan spatial et social:

*the construction or demolition of houses or buildings in postcolonial locations is a recurring and evocative figure for the problematic of post-colonial identity in works from very different societies [...].*²

Jack Maggs, roman de l'auteur australien Peter Carey présente de manière paradigmatique ce motif, en faisant évoluer son héros, ancien *convict* en quête de son fils, dans un labyrinthe de maisons où foyer et filiation sont évidemment intimement liés. L'espace de la maison y est le lieu où se développe les mêmes antithèses que nous trouvons chez nos deux auteurs, et notamment ici l'auteur caribéen. En effet, Peter Carey joue avec la tension existant entre ce que représente la maison Victorienne (ordre, confort, sécurité, domaine de la raison, lumière) en en dressant un portrait trouble dans lequel obscurité et énigmes s'infiltrèrent sous les portes (plus proche alors de la maison Gothique). Walcott reprend ici un thème épique par excellence – le *nostos* ou « retour au foyer », thème majeur de l'*Odyssée* – qu'il lie dans son poème aux problématiques postcoloniales. Bien que l'auteur soit plus centré sur l'espace naturel de l'île (entre artifice avec le jardin, et nature avec l'environnement de l'île non travaillé par l'homme), la maison y est aussi un élément récurrent en tant que lieu reproduisant les binarismes coloniaux. Au chapitre XII, le narrateur décrit la maison de son enfance dans des termes qui la présente comme artificielle et figée: « *Our house with its bougainvillea trellises, / the front porch gone, was a printery* », d'où ses habitants observent du même regard figé (« *Windows / framed their unshifting lives* »), un univers mouvant d'une « *black town walk[ing] barefoot* »³. Au chapitre XXXIII révèle encore cette impossibilité de se sentir chez soi, dans sa propre maison : « *I had nowhere to go*

¹ Mabanckou, Alain. *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre et autres poèmes*, Ed. Points, 2007: 29 et 109.

² Ashcroft, Griffiths, Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New-York: Routledge, 2002 (first published in 1989): 27. « la construction ou démolition de maisons et bâtisses en des lieux post-coloniaux est une figure récurrente et évocatrice de la problématique de l'identité postcoloniale dans des œuvres originaires de sociétés très différentes ». [Nt]

³ Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990: 69-70. « Notre maison avec ses treillis de bougainvillées / le porche de l'entrée effacé, était un imprimé. », « des fenêtres / cadraient leurs vies stables », « une ville noire march[ant] pieds nus ». [Nt]

but home. Yet I was lost ». Le chapitre s'achève sur un fragment poétique, ode à la maison où l'anaphore « *House* » semble nous guider de la maison Victorienne (de l'Empire donc) des nouvelles gothiques d'E. Allan Poe (référence à son texte « La Chute la maison Usher » où l'un des personnages est enterré vivant) à la construction d'une nouvelle maison suivant les contours mouvants de l'être et devenant le foyer idéal : « *I bear/ my house inside me [...] feels the hum/ of wood and bricks becoming home* ». La récurrence de ce dernier terme dans le poème¹ manifeste visiblement cette quête du lieu idéal : « *He was at home. / This was his garden* », « *He felt she [the swift] was guiding and not following them* », « *and felt he was headed home* »².

Alors que la filiation problématique ou absente devient la condition de la liberté chez Malouf, elle demeure principalement conflit quant à la réalisation de l'identité chez Walcott. La prégnance de l'espace dans ce motif vient appuyer l'expérience de possession et dépossession vécue par les deux auteurs en exil. En effet, cet élément est également distinct dans *Ransom* où Malouf manifeste l'évolution du personnage et les différentes sphères (ou « identités ») par une catégorisation spatiale que nous avons précédemment analysée et la traversée de ces dernières. Selon *TEWB*, ce trait est ainsi caractéristique de toute communauté ayant subi un déplacement, un exil :

*The dialectic of place and displacement is always a feature of post-colonial societies whether these have been created by a process of settlement, intervention, or mixture of the two. Beyond their historical and cultural differences, place, displacement, and a pervasive concern with the myths of identity and authenticity are a feature common to all post-colonial literatures in English.*³

En opérant ce lien de la filiation à l'espace, et donc de l'identité à l'espace, les auteurs postcoloniaux nous rappellent l'importance de la relation dans la construction de l'être. Un détour par l'étymologie de la version allemande du terme nous appuie en effet l'importance du lien existant entre les deux :

A l'origine *bauen* veut dire habiter. Là où le mot *bauen* parle encore son langage d'origine, il dit en même temps jusqu'où s'étend l'être de l' « habitation ». *Bauen, buan, bhu, beo* sont en effet le même mot que notre *bin* [suis]. [...] Que veut dire alors *ich bin* [je suis] ? Le vieux mot *bauen*, auquel se rattache *bin*, nous répond :

¹ Voir les chapitres XII, XIV, XXXIII, XLVI, LI, LIII pour la continuité et les diverses variations de ce thème. « Je porte/ ma maison à l'intérieur [...] sens le bourdonnement/ du bois et des briques devenant foyer ». [Nt]

² Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990: 126, 126 et 131. « Il était chez lui/ C'était son jardin », « Il sentit qu'elle les guidait plutôt qu'elle les suivait », « et il sentit qu'il se dirigeait vers son foyer ». [Nt]

³ Ashcroft, Griffiths, Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New-York : Routledge, 2002 (first published in 1989): 9. « La dialectique du lieu et de la déportation est toujours une caractéristique des sociétés post-coloniales qu'elles aient été créées selon un processus d'établissement de colonies, d'intervention, ou d'un mélange des deux. Au-delà de leurs différences historiques et culturelles, le lieu, la déportation, et un souci des mythes identitaires et d'authenticité envahissant est un trait commun à toutes les littératures post-coloniales en anglais ». [Nt]

« je suis », « tu es », veulent dire j'habite, tu habites. La façon dont nous autres hommes sommes sur terre est le buan, l'habitation. Etre homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter. [...] Le vieux mot *bauen* [...], nous dit que l'homme est pour autant qu'il habite.¹

2) Une noblesse impossible : du prosaïsme à l'humain

C'est de ce « renversement » d'un lignage noble chez Malouf, que découle la focalisation sur l'ordinaire et le singulier, laquelle comme chez Walcott, s'oppose à la relation en un style élevé de faits glorieux. Dans l'*Iliade*, les héros sont célébrés dans leur bravoure, la gloire dans la bataille est leur leitmotiv :

«Que chacun regarde devant lui : qu'il périsse/ ou soit sauf. Telle est la chanson des champs de bataille !/ Qui traînera Patrocle, bien qu'il ne soit plus qu'un cadavre./ chez les Troyens aux chevaux domptés, et fera lâcher prise/ à Aias, je partage avec lui : moitié pour lui-même,/ moitié pour moi, et pour l'un et l'autre la gloire en hommage.²

Cet appel au combat d'Hector « étincelant dans les armes du fils de Pélée magnanime » précède un long développement des détails du combat. L'*Iliade* est le chant de l'aristocratie, de l'élite, et gare à celui qui ne se conforme pas à cette image: « Le vieux Pélée donna pour Achille, son fils, la consigne/ d'être toujours le meilleur et de surpasser tout le monde »³. Les guerriers sont de plus magnifiés par le biais de comparaisons esthétisant ces derniers :

Comme aux jours où, nombreux, les flocons du Cronide [voltigent./ froids, sous les coups de Borée jaillissant de l'éther en rafales./ aussi nombreux les casques, brillant d'un éclat magnifique./ surgissaient des vaisseaux, et les boucliers ronds à bosse, les cuirasses fortes-pièces, les lances de frêne. L'éclat montait vers le ciel. Et de rire toute la terre, sous le fracas de l'airain.⁴

Au contraire, les personnages de *Ransom* et *Omeros* sont des individus redescendus à leur état trivial et/ou singulier, décrits dans des activités de la vie quotidienne et non des exploits guerriers tels qu'on en croise dans l'épopée homérique ou les épopées chevaleresques. Il est évident qu'après l'expérience de la violence colonisatrice ou de celle des guerres mondiales⁵, une célébration du guerrier aurait été

¹ Heidegger, Martin. Conférence « Bâtir, habiter, penser », *Essais et conférences*, Gallimard, 1958.

² Homère. *Iliade*, trad. De Philippe Brunet, éd. Seuil, coll. Points, 2010 : XVII, 227-232.

³ *Ibid.* : II, 783-784.

⁴ *Ibid.* : XIX, 357-362.

⁵ Dans l'« Afterword » de son roman, Malouf révèle avoir écrit *Ransom* d'après le récit de l'*Iliade* par son institutrice en pleine seconde guerre mondiale, l'épopée ayant fait écho chez le jeune garçon aux événements : « *We too were left hanging in the midst of an unfinished war.* » Cette expérience a d'abord donné lieu à un poème « *Episode from an Early War* » : « [...] *the war, our war/ was real : highways of ash/ where ghostly millions rise out of their shoes and/ go barefoot/ nowhere...* ». Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 222-223. « Nous aussi étions laissés suspendus au milieu de cette guerre inachevée »,

impossible pour les deux écrivains. Les auteurs ne cherchent donc pas à présenter des contre-modèles du héros, mais davantage à mettre en lumière la banale humanité de leurs personnages, s'éloignant des qualités exceptionnelles de héros guerriers et du tumulte du combat.

2.1. Ransom : mettre en lumière l'ombre de l'épopée

Tout d'abord, comme évoqué dans la partie précédente, Malouf « échange » de héros, se focalisant sur le personnage de Priam plutôt que celui d'Achille, le titre faisant directement référence à ce personnage secondaire de l'*Illiade*. Il aurait pu être dans « l'air du temps » et peut-être plus conforme à une logique de revanche de présenter le « vaincu » (Hector) en héros principal, ou de les montrer tous deux à plan d'égalité effaçant tout rapport de pouvoir¹. Mais ce n'est ni Achille ni Hector, les deux personnages classiques de l'*Illiade*, sur lequel l'auteur australien choisit de porter son attention. Certes, Malouf met en scène Achille face à Hector à deux reprises dans son texte, mais c'est bien Priam qui prend possession de ce dernier chapitre, comme il avait pris d'ailleurs possession de l'espace du chapitre II et III. L'auteur préfère développer l'ombre de l'épique : ses personnages secondaires, et ceci toujours sur un plan individuel plutôt que collectif.

Il devient clair, en effet, au fil du roman australien, que l'auteur adopte une stratégie opposée à celle de l'épopée qui voudrait que l'on « célèbr[e] [en style élevé] les hauts faits d'un héros, et [qui] trait[er]ait de thèmes historiques, nationaux, religieux ou légendaires »² – stratégie remarquable déjà au travers de sa focalisation sur une filiation problématique. Malouf creuse un contraste entre le texte-source et son récit en se plaçant contre cette définition commune du genre épique. Il s'emploie distinctement à redonner une couleur humaine aux héros derrière leurs actes et filiations grandioses, et une individualité derrière leurs qualités d'incarnation ou de représentation d'une communauté ; par le biais d'un attachement au détail, un attachement à tout ce qui peut nous paraître ordinaire, anodin, singulier, bref anti-épique. Priam rappelle par exemple

« [...] la guerre, notre guerre/ était réel : des autoroutes de cendre/ où de fantomatiques millions sortaient de leurs chaussures et allaient pieds-nus/ nulle-part... ». [Nt]

¹ Selon Laure-Adrienne Rochat, « [l'] approche classique de l'épopée se focalise sur la confrontation entre les deux adversaires déclarés de l'histoire narrée (Hector et Achille [...] dans l'*Illiade*, par exemple). » Rochat, Laure-Adrienne. *De l'épopée au roman : une lecture de Monné, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma*, Lausanne : Archipel, collection « Essais », vol. 15, janvier 2011 : 24.

² Labarthe, Judith. *L'Épopée*, Paris: Armand Colin, 2006: 14.

au chapitre V ce qui a été objet de son initiation dans le chapitre III : son aventure n'est pas faite de combats contre d'adversaires redoutables, mais d'une découverte d'éléments anodins qui constituent la vie humaine : « *Priam thinks [...] of the water, and how it cooled his feet [...]. And of the fishlings. And how good the little griddlecakes had tasted [...]* »¹. Cette singularité de la vie humaine est ici le réel intérêt de l'auteur : elle est ce qui permet de redonner de la substance à la représentation vidée de son lien à ce qu'elle devrait normalement représenter.

Dans *Ransom*, l'humain, le trivial sont portés par le personnage de Somax et de ces mules (contre un Achille et ses chevaux), mais se manifeste également à plusieurs autres niveaux de l'écriture tels que le décor. Malouf présente de manière évidente une focalisation sur le détail : ses descriptions portent leur attention sur l'infiniment petit ou banal tel que l'on peut l'observer lorsqu'il installe ses scènes. Ainsi, la ville de Troie est peinte jusqu'aux escargots qui habitent ses jardins :

*Tucked in between rocky outcrops there are kitchen gardens, with a figtree, a pomegranate, a row or two of lettuce and broad beans, a clump of herbs where snails the size of a baby's fingernail are reborn in their dozens after a storm and hang like raindrops from every stalk.*²

Cette peinture de la ville est poursuivie un peu plus loin par un inventaire d'éléments anodins qui composent le quotidien d'un être humain mais qui nous paraissent la plupart du temps insignifiants : le linge étendu, les ruches à visiter, les chats tenant les souris à l'écart des celliers, le bois coupé, etc. Il achève l'inventaire par l'image de magistrats transpirant à résoudre des conflits, nous donnant presque l'impression que la guerre opposant Achéens et Troyens n'en est qu'un de plus³. Parallèlement, Malouf s'emploie à montrer l'autre versant des armures rutilantes : sueur, sang, excréments ne sont pas épargnés dans la description : « *The air is just heating, and the men sweat inside their leather, but step out briskly in close order* »⁴. Ceci est particulièrement remarquable lorsque le lecteur fait son entrée dans le camp des Achéens, qui ressemble plus à une taverne mal tenue qu'au spectacle étincelant de la guerre qu'en fait Homère :

Under the low thatched roof the air is thick with the smell of pitch from pinewood torches that sputter and pour out smoke and acrid fumes; and of animal fat and the sweat of unwashed bodies. The men are noisy. The noise they make gathers to an

¹ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 210. « Priam repense maintenant avec affection à ce moment. À l'eau, et à la façon avec laquelle celle-ci a rafraîchi ses pieds lorsqu'il s'est assis avec sa robe rassemblée sur ses genoux, et qu'il les a laissés se mouiller. Et aux poissons. Et à combien ces petites crêpes épaisses avaient été savoureuses [...] ». [Nt]

² *Ibid.* : 40. « Engloutis entre des affleurements rocheux, se trouvent des jardins potagers, avec un figuier, un grenadier, un rang ou deux de laitues et de haricots plats, une touffe d'herbes où les escargots d'une taille d'un ongle de bébé renaissent par douzaines après un orage et y pendent tels des gouttes d'eaux de chaque tige ». [Nt]

³ *Ibid.*: 104.

⁴ *Ibid.*: 102. « L'air se réchauffe et les hommes suent dans leurs vêtements de cuir, mais sortent vivement en ordre serré ». [Nt]

*uproar, then lapses, then rises again, wave on wave, like the sea. Cups are banged down hard in drunken fists.*¹

Malouf va même jusqu'à reprendre le parallèle du mouvement des guerriers avec celui de la mer, type de comparaison récurrente dans l'*Illiade*² afin de décrire le mouvement du son d'hommes saouls. Les guerriers ne sont pas les seules cibles de l'écrivain. Les embaumeuses du corps d'Hector sont en effet comparées à des nourrices et lingères, perdant ainsi leur apparence noble et inaccessible (mais non leur aura !) :

*There is something [...] about the atmosphere of the place, the damp sweet laundry smell, that he half-recalls and recognise. A room [...] where he was taken sometimes in the arms of his nurse, [...] whose skin was large-pored like the skin of these laundry women and whose damp hair he can feel against his cheek.*³

Mais c'est donc surtout avec son personnage inventé – Somax – que nous accédons à ce monde « humain ». Il révèle de son attitude doucement moqueuse l'artifice de la sphère des dirigeants, comme nous pouvons l'observer dans cette scène où l'oiseau passant dans le ciel est identifié comme étant un aigle et interprété comme un présage alors qu'il ne s'agit que d'une buse selon les dires de Somax :

*Mmm, the carter thinks, a chickenhawk. Riding the updraught and hanging there, on the lookout for a fieldmouse in the furrows below, or a venturesome hamster or vole. But prompted by his mother, the priest Helenus proclaims it an eagle. The carter is surprised at this, though no one else appears to be. The whole assembly raises its eyes and the murmur that fills the court is one of wonder and relief.*⁴

C'est ensuite au chapitre III, lors du voyage de Priam vers son fils Hector symbolisant l'entrée dans le monde de Somax que Malouf accentue la présence du trivial au travers de gestes simples comme la prise de nourriture que l'on observe autant entre Priam et Somax, qu'ensuite entre Achille et Priam. L'ordinaire est de plus un monde de sensations, vivant et mouvant en opposition au monde de marbre et surtout de silence de la sphère dirigeante :

¹ *Ibid*: 167-168. « Sous le bas plafond de chaume, l'air est épais de l'odeur de la résine des torches en pins qui crachotent et déversent leur fumées âcres ; et de la graisse d'animaux et de la sueur de corps souillés. Les hommes sont bruyants. Le bruit qu'ils font se joint en un tumulte, puis expire, et s'élève à nouveau, vague sur vague, tel la mer. Les tasses sont entrechoquées durement en leurs poings saouls ». [Nt]

² Parmi d'autres : « Eux, tout comme le gros rouleau de la mer larges-routes/ passant par-dessus bord, quand l'élan des rafales redouble d'intensité, car c'est lui surtout qui gonfle les vagues : dans une telle clameur, les Troyens franchissaient la muraille », Homère. *Illiade*, trad. De Philippe Brunet, éd. Seuil, coll. Points, 2010 : XV, 381-384.

³ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 192. « Il y a quelque chose [...] dans l'atmosphère du lieu, l'odeur sucrée et humide de la laverie, dont il se souvient à moitié et reconnaît. Une pièce [...] où il était amené de temps à autre dans les bras de sa nourrice, [...] et dont la peau avait de larges pores comme la peau de ces lavandières et leurs cheveux humides qu'il peut sentir contre sa joue ». [Nt]

⁴ *Ibid*: 101-102. « Mmm, pense le cocher, une buse. Parcourant les courants et suspendue là, guettant un champ de souris dans les fourrés plus bas, un hamster ou un campagnol s'aventurant hors de son terrier. Mais incité par sa mère, le prêtre Helenus proclame qu'il s'agit d'un aigle. Le cocher est surpris, pourtant personne d'autre ne l'est. L'assemblée entière lève ses yeux et c'est un murmure d'émerveillement et de foi qui emplit la cour ». [Nt]

if you stopped to listen, everything prattled. It was a prattling world. Leaves as they tumbled in the breeze. Water as it went hopping over the stones and turned back on itself and hopped again. [...]», « *The good colour of the buttermilk, for instance, as it poured out of the crock : he liked what came to his senses when he pictured it.*¹

L'auteur juxtapose des sensations relatives à des instants ou des détails de la vie quotidienne auxquels nous ne faisons d'ordinaire pas attention. Le beurre des gâteaux qu'il offre à Priam, élément insignifiant est par exemple ici décrit avec précision. Cette focalisation amène à (re)découvrir l'humain derrière les façades des êtres : le lignage, motif étudié précédemment n'est plus important en tant que moyen de légitimer son existence, mais en tant qu'exploration des relations humaines et notamment entre père et fils, sujet de la discussion entre Priam et Somax au chapitre III.

Enfin, Malouf ne se focalise pas uniquement sur l'humain, mais également sur l'animal : celui-ci efface la frontière qui régit nos définitions classiques du genre humain en produisant des chevauchements de l'animal sur l'humain et vice-versa. Ainsi, les mules de Somax ou les chevaux d'Achille possèdent des qualités humaines :

*Though they [Balius and Xanthus] have a divine spark and are immortal, they are also creatures like any other, and so sensitive in their animal nature, so responsive to every shift of their master's thought, that they seem endowed with a reason and sympathy that is almost human. », «he is here, he knows, not for himself but because of his mules, and especially the smaller of the two, which the moment they entered the marketplace, caught the eye of one of the princes as she does everyone's – she is such a plain charmer.*²

Malouf va jusqu'à utiliser le pronom personnel féminin « *she* » pour désigner la mule comparée à une séductrice en lieu et place du pronom impersonnel « *it* » d'ordinaire utilisé pour les choses et les animaux, transformant cette relation au cœur du langage, vecteur de nos représentations. À l'inverse, l'auteur décrit les qualités des hommes d'Achille en les comparant à des animaux : « *They have the mind of hawks, these men, of foxes and of the wolves that come at night to the snowy folds and are tracked and hunted.* »³ On notera de plus qu'il renverse le rapport entre prédateur (humain) et proie (animal) en comparant les êtres humains à leurs proies, rappelant le franchissement des frontières des binarismes évoqué précédemment.

¹ *Ibid.* : 126 et 128. « si vous vous arrêtez d'écouter, toute chose babillait. C'était un monde de bavardages. Les feuilles lorsqu'elles chutaient dans la brise. L'eau lorsqu'elle rebondissait par-dessus les pierres, revenant sur elle-même et bondissant à nouveau. [...] », « La belle couleur du beurre, par exemple, qui coulait de la bouchée : il aimait ce qui jaillissait à ses sens lorsqu'il l'imaginait ». [Ni]

² *Ibid.* : 30 et 93. « Bien qu'ils aient un éclat divin et qu'ils soient immortels, ils sont également des créatures comme les autres, et si sensibles dans leur nature animale, si réceptifs à chaque mouvement des pensées de leur maître, qu'ils semblent dotés de raison et d'empathie, presque tel des humains. », « il est ici, il sait, non pour lui-même mais à cause de ses mules, et notamment pour la plus petite d'entre elles-deux, qui, au moment où ils s'engagèrent sur la place du marché, attira l'œil d'un des princes comme à son habitude—elle est une si grande séductrice ». [Ni]

³ *Ibid.* : 29. « Ils ont l'intelligence du faucon, ces hommes, des renards et des loups qui rodent la nuit dans les champs enneigés et qui sont traqués et chassés ». [Ni]

De l'humain à l'animal, c'est bien l'ordinaire et la singularité de notre quotidien que Malouf met en valeur dans son roman.

2.2. Omeros : un lieu, des héros, et des dieux au quotidien

Dans *Omeros* également, l'humain dans sa banalité et son individualité est clairement l'intérêt vers lequel Walcott porte son regard.

Si le poème caribéen présente parfois des considérations collectives au travers du pronom personnel pluriel « nous » à l'image de Glissant et Mabanckou, la problématique de la filiation intervient également ici afin d'exprimer des relations familiales sous un « je » à caractère autobiographique, ou tout du moins intime : « *I was raised in this obscure Caribbean port/where my bastard father christened me for his shire [...] / But never felt part/ [...]* »¹. Bien qu'il les présente en opposition, le narrateur provoque le trouble entre la personne du père et du fils qui ne semblent finalement ne faire plus qu'un (« *“they are one voice”* »). Cet échange entre un « je » et un « nous » est également présent dans la poésie de Glissant et de Mabanckou, liant l'expérience du poète à celle de la communauté. Mais Walcott s'attache également à présenter l'individualité de ses personnages : chez les Plunketts, la filiation paraît aussi un moyen d'aborder le couple amoureux dans son intimité, – les deux sens y sont présents : « *He set down his glass in the ring/ of a fine marriage. Only a son was missing* »². En effet, le conflit entre Achille et Hector se battant pour Hélène est également un conflit amoureux (comme il l'est d'ailleurs dans l'histoire de la guerre de Troie). Au-delà du symbole, Walcott nous relate donc une histoire d'amour et de jalousie où les sentiments intimes des personnages sont exprimés : peu après le duel au couteau entre Achille et Hector, leur rivalité s'exprime une fois de plus mais au travers d'une querelle amoureuse entre Achille et Hélène. Philoctète tente par la suite de réunir les deux ennemis sous leur condition humaine en mettant en évidence leur lien commun : travail et lieu de vie³. Nous avons observé ce même procédé chez Malouf : Priam et Somax, Achille et Priam, Hector et Achille, etc. sont réunis dans leur statut de père, de fils ou de compagnon, non dans des relations hiérarchiques de pouvoir.

¹ Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990: 68. « J'ai été élevé dans ce port Caribéen obscur/ où mon père bâtard me baptisa au nom de son comté [...] / Mais je ne m'en suis jamais senti part/ [...] ». [Nt]

² *Ibid.* : 29. « Il posa son verre sur l'anneau d'un excellent mariage. Seul un fils manquait ». [Nt]

³ *Ibid.* : 38-39 et 47.

Afin de mettre en évidence l'humanité de ses personnages, Walcott entreprend par ailleurs de les montrer dans les occupations les plus banales et triviales de leur quotidien, tel que Malouf le réalise dans *Ransom*. C'est à partir de la description détaillée de l'ordinaire de ses personnages, et notamment de leur condition sociale qu'émane ce ton trivial. Dans les premiers chapitres du poème, il met en scène un Achille en train d'uriner, après l'avoir montré acteur de la « genèse des canoës » : « *Achille peed in the dark [...]* », ou bien nous montre un Hector éleveur de cochons, un Philoctète jardinier, un Seven Seas se faisant du café au réveil ou encore un Plunkett buvant sa *Guinness*. L'exemple le plus flagrant demeure en la personne d'Hélène, qui de plus belle femme du monde – bien qu'elle conserve cet attribut – en est réduite dans les premiers chapitres à « *a rusted tin* » – une boîte de conserve rouillée servant à écoper l'eau des bateaux de pêches : « *To go crazy for an old bailing tin/ crusted with rust ! The duel of these fishermen/ was over a shadow and its name was Helen* »¹. Son personnage est de plus une servante (femme de chambre et serveuse) et décrite comme une prostituée dont le registre de langage n'est pas des plus élevés. On remarque en effet que c'est au travers de la confrontation de plusieurs registres de langue que le trivial surgit : Walcott insère du langage courant voire vulgaire, parfois dans des dialogues ou au sein-même de ses vers, dans un poème écrit en *terza rima*. Achille et Hélène, par exemple, s'insultent en créole – langage courant, oral des Caraïbes :

“Touchez-i, encore : N'ai fendre choux-ous-ou, salope !”/ “*Touch it again, and I'll split your arse, you bitch !*”/ “Moi j'a dire—'ous pas prêter un rien.'Ous ni shallope, 'ous ni seïne, 'ous croire 'ous ni chœur campêche ?”²

Même lorsque ses personnages s'expriment dans une même langue (l'anglais), Walcott les différencie par leur usage différent de cette dernière, tel que dans la confrontation entre Maud Plunkett et Hélène : « “*So, how are you, Helen ?*”/ “*I dere, Madam.*”/ “*At last. You dere. Of course you dare [...]*” ». C'est finalement cet usage de la langue d'apparence moins noble qui donne à Hélène une attitude supérieure par son caractère indéchiffrable : « *when Maud came to the kitchen to quiet her, / she would suck her teeth and tilt that arrogant chin/ and mutter something behind her back in patois,/ and when Maud asked her what, she'd smile : “Ma'am, is noffing.*” »³. L'humanité de ses

¹ *Ibid.* : 17. « Devenir fou pour une vieille écope d'étain/ croûtée de rouille ! Le duel de ces pêcheurs/ était dominé d'une ombre, et son nom était Hélène ». [Nt]

² *Ibid.* : 15-16.

³ *Ibid.* : 124 et 123. « lorsque Maud sortait de la cuisine pour la faire taire,/ elle suçait ses dents et inclinait son menton arrogant/ et marmonnait quelque chose dans son dos en patois,/ et lorsque Maud lui demandait quoi, elle souriait : “Rien m'dame” ». [Nt]

personnages est donc principalement exprimée au travers de leur activité sociale (leur usage du lieu dans lequel ils évoluent) et de leur usage de la langue.

Le paysage, par ailleurs, ne déroge pas à la règle de cette focalisation sur le trivial : la lune est comparée à une tranche d'oignon cru (« *A full moon shone like a slice of raw onion* », p.325), le vent change de vitesse tel un véhicule (« *The wind changed gear like a transport* », p.49), etc. Les dieux, en lien avec le paysage ne sont d'ailleurs pas épargnés non plus. Les éléments tels que la pluie, ou le soleil sont en effet présentés comme des dieux (tels Neptune et Apollon pourrait l'être dans la mythologie grecque) dont les comportements sont davantage identiques à ceux des êtres humains ordinaires que ceux d'êtres aux qualités exceptionnelles. La déesse de la pluie « *Ma Rain* » est ainsi mise en scène en train de faire le ménage des restes d'une fête endiablée (la tempête) au royaume des dieux :

Ma Rain,/ hurls buckets from the balcony of her upstairs house./ She shakes the sodden mops of the palms and once again/ changes her furniture, the cloud-sofas' grumbling casters/ not waking the Sun. [...] After their disasters/ it was he who cleaned up after their goddamned party.

On remarque par ailleurs qu'il n'y a pas, dans l'univers divin, de distinctions entre cultures: Ogun – dieu du fer et de la guerre Africain – y côtoie Zeus, « *[for] the gods aren't men, they get on well together* » et « *Ogun can fire one with his partner Zeus* »¹. Ce n'est donc pas dépourvu d'humour, que Walcott opère ce renversement du ton classique de l'épique pour un ton trivial – mais non parodique.

2.3. Mettre en lumière le prosaïque

En effet, si Walcott ni Malouf ne versent dans la parodie, c'est grâce à la célébration de cet ordinaire et singularité humaine, qu'ils réalisent tous deux par la maîtrise de l'éclairage de leurs scènes, mais aussi pour Walcott, par la reprise de certains procédés épiques manifestant une volonté de renversement des formes du canon occidental.

L'auteur caribéen sertit le quotidien de ses personnages dans une forme poétique noble, des hexamètres en *terza rima*, forme empruntée à Dante dans sa *Divine Comédie*. Walcott semble s'amuser avec les codes de l'épique, en renversant l'usage habituel.

¹ *Ibid.*:52-53. « M'man Pluie/ lança des seaux du balcon de son étage/ Elle secoua le balai détrempé des palmiers et une fois de plus/ déplaça ses meubles, le canapé-nuage grondant, crachant de la poudre/ ne réveillant pas le Soleil. [...] Après leurs désastres/ c'était lui qui nettoyait après leur sacrée fête. » et « parce que les dieux ne sont pas hommes, ils s'entendent bien », « Ogun peut en allumer un avec son partenaire Zeus ». [Nt]

Ainsi, l’amorce du chant épique est dans *Omeros* situé au dernier chapitre : « *I sang of quiet Achille, Afolabe’s son* »¹. Au chapitre XXIV ensuite, l’éloge funèbre permet en effet de rendre hommage à des compagnons de travail d’Achille où c’est justement leur faiblesse qui les rendent admirables : « *Herald Chastenet, plaiter/ of lobster-pots, whose alias was ‘Fourmi Rouge’,/ i.e., ‘Red Ant’, who was terrified of water/ but launched a skiff one sunrise with white-rum courage/ to conquer his fear* »². L’humour – l’entreprise périlleuse est permise par la bouteille de rhum ! – permet d’équilibrer l’éloge entre l’idéalisation et la réalité des faits. La mort est très présente dans le poème, donnant à lire à plusieurs reprises l’épreuve du deuil (celui de Maud, puis d’Hector, ainsi que le deuil symbolique d’Achille) où le ton est plus celui des larmes, à l’inverse semble-t-il, de la vision influée par Simone Weil dans son étude du poème *L’Iliade ou le poème de la force*³, et caractéristique des littératures postcoloniales, exprimant une perte de repères selon Myriam Louvriot⁴.

Cependant ce n’est pas véritablement par l’usage de procédés épiques que Walcott parvient à faire naître ce sentiment de grandiose ou de Sublime (beauté et terreur) qui caractérise l’épique. Si le quotidien banal et vulgaire des personnages d’*Omeros* nous paraît si idéal, c’est grâce à la lumière qui en jaillit, d’une manière qui rappelle les icônes orthodoxes à la surface desquelles les figures sont auréolées d’un halo doré. Ce chapitre XXIV qui met en scène Achille et un compagnon dans leur activité de pêche quotidienne après une nuit bien arrosée est en effet inondé de lumière – celle du soleil des Caraïbes – dans laquelle le travail, aussi banal et ingrat soit-il, acquiert une dimension sacrée :

*The mate was cleaning the bilge with the rusted pail/ when the swift reappeared like a sunlit omen,/ widening the joy that had vanished from his work./ Sunlight entered his hands, they gave that skillful twist/ that angled the blade for the next stroke. [...] Achille felt the rim/ of the brimming morning being brought like a gift [...].*⁵

¹ *Ibid.*: 320.

² *Ibid.*: 128. « Herald Chastenet, tisseur/ de paniers à homards, dont le pseudo était “Fourmi Rouge” [en français dans le texte]/ c’est-à-dire “Red Ant”, qui était terrifié par l’eau/ mais mis à l’eau une embarcation un matin avec un courage de rhum blanc/ pour conquérir sa peur ». [Nt]

³ « Le vrai héros, le vrai sujet, le centre de l’*Iliade*, c’est la force. La force qui est maniée par les hommes, la force qui soumet les hommes, la force devant quoi la chair des hommes se rétracte. » Weil, Simone. *L’Iliade ou le poème de la force*, Marseille : « Les Cahiers du Sud », décembre 1940-janvier 1941 sous le nom de Emile Novis: 2. Disponible sur le web : <<http://www.scribd.com/doc/2319868/Liliade-ou-le-poeme-de-la-force>>

⁴ Louvriot, Myriam. *Poétique de l’hybridité dans les littératures postcoloniales*, thèse en Littérature Comparée, Université de Strasbourg, 17 septembre 2010 : 49-78.

⁵ Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990: chapitre XXIV. « Son coéquipier était en train de changer l’eau de cale avec un seau rouillé/ lorsque l’oiseau [swift] réapparut tel un présage illuminé/ élargissant la joie qui avait disparu de son travail/ La lumière du soleil pénétra ses mains, elles donnaient cette adroite tension/ qui inclinait la lame pour le prochain coup. [...] Achille sentit l’aura/ du matin débordant amené tel un don [...] ». [Nt]

La scène de travail se fait alors louange de ce quotidien: « *God bless the speed of the swift, / God bless the wet head of the mate sparkling with foam* ». La scène est suspendue dans le temps: « *No action but stasis* », où chacun des gestes techniques d'Achille et où chaque mouvement de son corps y sont cristallisés. C'est au cours de cette scène que les fantômes du passé remontent à la surface de l'écume, l'amenant à se questionner sur son identité « *for the first time, he asked who he was* ». Elle précède le retour, au chapitre XXV, – en hallucination causée par l'insolation – à ses origines africaines oubliées.

Lorsqu'Homère esthétise le carnage au moyen de comparaisons donnant un aspect lumineux et étincelant à ce dernier, Walcott enveloppe ses scènes de la lumière naturelle du soleil des Caraïbes ou de celle nocturne de la lune – sans oublier celles des lampadaires (« *streetlights* »): le poème débute avec le « *sunrise* » qui guide la coupe des arbres (« *the minute the axe of sunlight hit the cedars...* »), et s'achève avec la pleine lune illuminant la mer. Au-delà des symboles du sacré qu'elle génère, la lumière est l'élément physique permettant la vision, et donc l'élément indispensable dans les arts photographiques ou plastiques. Or Walcott donne une dimension particulièrement visuelle à son poème: son usage des couleurs permet une véritable esthétisation du réel qui participe de la célébration du quotidien. L'antithèse Noir/Blanc offre ainsi un contraste naturel à ses scènes: « *its black-mapped, creamy cattle* » (p.79), « *its milk-white brilliance/ pouring from dark pewter clouds* » (p.80), « *Some paused to watch the foam/ chaining the black rocks below them* » (p.83), etc. Il manie également d'autres contrastes picturaux: le poème de Walcott est une palette de couleurs où les jaunes côtoient les bruns-noirs (« *the ebony girl in yellow dress* » p.29), où les rouges s'assortissent de verts (« *The lights stuttered in the windows/ along the empty beach, red and green lights tossed on/ the cold harbor...* » p.188), où les couleurs froides enfin se marient aux couleurs chaudes (« *a low shoal of clouds like silvery bream/ towards it ; the light gilding the spine of his book, the stale smell of canals in the red-thatched farmer* » p.77). Couleur et lumière, comme nous pouvons le constater, y sont intimement liées.

Malouf parvient à équilibrer ce rapport entre trivial et idéalisation par cette même esthétisation. Son regard sur ses personnages semble autant s'inspirer des mots d'Homère que de la statuaire antique. À l'image de Walcott au chapitre XXIV, l'auteur australien use de la suspension de l'action et de l'antithèse lumineuse afin de créer un

tableau vivant en clair-obscur. La description détaillée des corps et attitudes des personnages dans un halo de lumière (créé par le soleil, la lumière d'une torche, la brillance d'une armure de bronze et d'argent) les peint entre mouvement du corps humain et vision statuesque. La scène la plus explicite à cet effet est la méditation d'Achille devant le corps d'Hector avant les funérailles : celle-ci se déroule dans une obscurité – « *It is an hour before midnight. A breeze has cleared the sky of cloud, and the stars, some huge and single, other in shoals or clusters, hang so low that Achilles believes he can smell them* », éclairée de la lumière naturelle des étoiles et de la torche d'Automédon: « *Automedon fixes the torch in its bracket* ». La scène est installée par la suspension de l'action: « *Achilles sits [...]. At his feet, the body of his dead enemy. It shines as with the light of another star, a metallic brightness* ». Le corps enfin, tel dans une peinture, se fait source de lumière enveloppant ce dernier d'un halo doré : « *shining brow [...] On the upper lip and chin just the shadow of a beard* ». La lumière manifeste alors l'éclaircissement métaphorique des pensées et émotions du héros Achille auparavant plongé dans une obscure méconnaissance de l'Autre et de lui-même, de son humanité et donc de sa mortalité: « *Some cleansing emotion [...] has cleared his heart of the smoky poison that clogged and thickened its every motion so that whatever he turned his gaze on was clouded and dark* »¹. Cette contemplation est achevée par une image qui nous rappelle à la fois les clair-obscur et l'art de la vanité (par la référence à notre condition mortelle dans l'image du crâne) dans la peinture de la Renaissance et qui poursuit la valeur métaphorique de la lumière en établissant un pont entre cette dernière et sa valeur scénique : l'auteur décrit le mouvement de la flamme dans l'obscurité de l'air et compare l'effet produit à celui d'une lumière dans une grotte « dont la cavité est aussi celle de son crâne »². À la manière des *ekphrasis* – description d'œuvre d'art, tel que la description du bouclier d'Achille forgé par Héphaïstos dans l'*Iliade* –, Malouf semble prendre pour modèle l'art de la statuaire pour décrire les corps de ses personnages où l'animé et l'inanimé s'entremêlent en une scène portant étrangement en son sein deux polarités opposées, celle du figement des personnages dans le marbre de la statuaire antique et celle de la métamorphose baroque dans laquelle tout élément peut en devenir un autre. Alors que la vision du corps mort de son ennemi

¹ Malouf, David. *Ransom*. Knopf, Australia Random House, 2009: 189-191. « Il est une heure avant minuit. Une brise a lavé le ciel de ses nuages, et les étoiles, certaines immenses et solitaires, d'autres en bancs ou amas, se tiennent si bas qu'Achille pense qu'il pourrait les respirer », « Automédon fixe la torche dans son crochet », « Achille s'assoit [...]. A ces pieds, le corps de son ennemi mort. Il brille comme avec la lumière d'une autre étoile, celle du métal brillant », « son sourcil brillant [...] Sur sa lèvre supérieure et son menton, l'ombre d'une barbe », « Une émotion purificatrice [...] a éclairci son cœur du noir poison qui obstruait et épaississait chacun de ses mouvements, voilant et assombrissant son regard peu importe la direction suivie ». [Ni]

² « *The light of the torch casts a flickering glow a little upwards into the air, creating an effect, in the dark, of a cave whose roof is also the high roof of his skull* ». *Ibid.*: 190-191.

pourrait produire un malaise ou un sentiment de haine chez Achille ; de sa contemplation émane plutôt ici une tranquille beauté. L'écrivain, sous le regard d'Achille, métamorphose le corps humain d'Hector en véritable œuvre d'art, lieu – s'il y en a un – de la valorisation des héros homériques dans *Ransom*, changeant leur condition mortelle en une condition immortelle:

*On the one hand, there is beauty, on the other, decay – the polarities of mortality. Young men age then die. Statues of marble last forever (or so we imagine), unchanging, immortal as befits a god or a hero. They do not decay.*¹

...mais qui ici repose en ses qualités humaines (par la fusion et transcendances des frontières entre règnes) et non de marbre.

De même que le chapitre XXIV chez Walcott faisait émaner un sentiment de sacré dans la suspension et l'illumination d'une scène quotidienne, Malouf use donc de ce même sens esthétique, et d'un même éclairage particulier afin, non de figer ses personnages en un « joli tableau » mais de les rendre « Beau »² par l'expérience sensorielle (ou tout du moins visuelle) de ses personnages, équilibrant alors la focalisation sur le trivial. L'emprunt de formes épiques chez Walcott se situe davantage dans sa stratégie de critique du canon occidental : c'est la manipulation de la lumière qui donne lieu à un ennoblissement du prosaïque.

3) Troubler plutôt que renverser : le motif de l'inconsistance, dissolution et multiplication

La « trivialisation » de l'épopée offre donc aux deux auteurs le moyen de manifester une opposition au genre perçu comme rigide et univoque. Ceux-ci parviennent en dernier lieu à troubler l'image diamantine d'un tel discours au biais d'une stratégie de la dissimulation/révélation contrant l'apparente « transparence » et

¹ Turner, Michael. « The temple of the body: Herbert List in Greece », *Exposed: Photography and the Classical Nude*, Nicholson Museum, University of Sydney, 2011: 13. « D'un côté, il y a la beauté, de l'autre, le délabrement – les polarités de la mortalité. Les jeunes hommes prennent de l'âge puis meurent. Les statues de marbre durent pour toujours (ou ainsi nous le pensons), stables, immortelles, de l'apanage d'un dieu ou d'un héros. Elles ne pourrissent pas ». [Nt]

² Chez les Grecs, la beauté est liée à la notion d'harmonie (le nombre d'or est par exemple l'outil permettant d'obtenir des proportions « parfaites » dans la statuaire ou l'architecture). C'est bien cette harmonie que recherche Malouf en faisant se confronter Achille et Hector.

monolithisme du canon occidental¹. Afin de troubler l'eau limpide de l'épique, les auteurs plongent du côté de facultés jugées subjectives et peu fiables par notre culture occidentale, c'est-à-dire le domaine de l'inconscient, de la sensation et de l'imagination, exposant leur pouvoir révélateur. Des œuvres du corpus postcolonial telles que *Waiting for the Barbarians* de J.M.Coetzee ou *Jack Maggs* de Peter Carey présentent cette caractéristique, multipliant les images autour du thème de la dissimulation sous la forme du rêve, de l'hypnose révélant l'inconscient, du motif de la trace (les marques de torture sur la peau de la jeune fille dans le premier roman cité, le tatouage ou les traces de coups de fouet dans *Jack Maggs*), du silence et de la parole révélée et de la dissimulation proprement dite (personnages se cachant, maisons-labyrinthes dans *Jack Maggs* par exemple). Enfin, le roman de Coetzee met en scène les rêves d'un de ses personnages principaux qui prennent une couleur allégorique.

Au travers des motifs de l'inconsistance, de la dissolution et du rêve, il semble bien que la transparence et le monolithisme de l'épopée se désagrègent, menant alors à une vision plurielle – voire chaotique – du monde, une caractéristique qui est d'après Bakhtine, constituante du genre du roman.

3.1. Omeros : les fantômes du passé et la désagrégation de l'identité

3.1.1. Derrière la transparence : l'ombre du discours dominant

Chez Walcott, l'usage de mythes et symboles permet d'exprimer la violence vécue en manifestant à la fois le manque de repères identitaires stables, mais surtout l'impossibilité de « dire » ce passé couplé d'une nécessité du souvenir, même douloureux. En effet, la blessure causée est largement exprimée par une isotopie du « dissimulé » ou de l'inconsistance de ces fantômes du passé. Car ceci constitue bien une part de leur identité, identité qui semble ici enfouie dans les lignes d'une Histoire ne laissant place d'ordinaire qu'aux vainqueurs. C'est donc par la présence du motif de la « trace » et de ses diverses variations, mais surtout par l'usage d'outils littéraires tels

¹ « L'épopée crée la lumière et l'ordre autant que faire se peut, en évacuant tout imprévu quant à l'issue des combats qu'elle représente, et en encadrant fermement leur déroulement. » Goyet, Florence. « *L'Illiade : vers la cité* », *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : Champion, 2006 : 31. Parallèlement, Myriam Louviot analyse cette stratégie de « l'invisible » comme trait distinctif de son corpus postcolonial. Louviot, Myriam. *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, thèse en Littérature Comparée, Université de Strasbourg, 17 septembre 2010 : 104-124.

que le symbole, le mythe, l'allégorie ou encore la métaphore que favorisent certains genres (tels que la poésie), que cette opposition visible/invisible prend corps dans le poème de Walcott, une caractéristique qu'il partage avec les textes de Mabanckou et Glissant¹.

Comme nous l'avions évoqué en première partie, la violence du passé peut se lire encore dans le paysage, telles des traces-fantômes du versant de l'Histoire évacué par les livres d'Histoire occidentaux. Si les personnages et/ou narrateurs des textes postcoloniaux sont à la recherche d'un lieu où habiter, c'est également une mémoire singulière qui les habite – les hante – entre souffrance du souvenir et nécessité de ce dernier. Et s'il y a lien entre l'espace et l'Histoire, cette dernière se manifeste dans le paysage par traces chez Mabanckou : « Chaque nervure sur le rocher/ rappelle une branche déchue/ de l'arbre généalogique », « Demeurent la cendre/ qui couve le feu de la réminiscence », « L'écorce de ce figuier porte les traces/ de la légende de l'errance »². Walcott, quant à lui, présente la blessure faite au peuple caribéen incarnée en le personnage de Philoctète qui porte sur lui cette plaie dans le poème, et la symbolise de plus par son emprunt au personnage mythique (voir chapitre I). Quant à Glissant, il mêle constamment la violence à l'environnement par la métaphore qui exprime derrière l'aspect concret du paysage, un état moral : « Les murs friaient sous la main, l'ongle/ Y striait des rivières en crue »³. Les motifs de la strie, de la cendre, et de nombreuses autres variations (voir chez Walcott le coquillage, la coque de bateau, l'amande, le tire-bouchon, etc. mais aussi la cendre, la fumée, le nuage, l'écume) permettent d'évoquer sans « dire » cette présence en eux de ce passé, dans des textes qui offrent donc quasi-systématiquement cette antithèse du visible et de l'invisible. Celle-ci offre par conséquent la mise en évidence des faits vécus oubliés ou dissimulés par l'Histoire coloniale.

¹ L'allégorie est d'ailleurs une caractéristique des littératures postcoloniales d'après TEWB : « *Similarities across the different post-colonial literatures are not restricted to thematic parallels. As recent critics have noted they extend to assertions that certain features such as a distinctive use of allegory (Slemon 1986, 1987b) [...] [is] characteristic of post-colonial writing* ». Ashcroft, Griffiths, Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New-York : Routledge, 2002 (first published in 1989) : 27. « Les points communs entre les différentes littératures postcoloniales ne se contentent pas de parallèles thématiques. Tel que de récents critiques ont remarqué, elles étendent leurs similitudes à d'autres traits tel l'usage caractéristique de l'allégorie [...] qui [est] dominant dans les textes post-coloniaux ». [Nt]

² Mabanckou, Alain. *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre et autres poèmes*, Ed. Points, 2007 : 27, 35, 52.

³ Glissant, Edouard. *Pays rêvé, pays réel* suivi de *Fastes* et de *Les Grands Chaos*, Paris : Gallimard, NRF Poésie, 2000 : 19.

3.1.2. L'univers mouvant du rêve contre la rigidité d'un genre. *Omeros* : l'expression de l'inconscient

Le rêve a cette même fonction : en évoquant le passé colonial du point de vue de la victime et la mémoire de l'Afrique, il nous rétablit une « vérité » ou justesse du monde occultée par l'Histoire officielle : « *And now I would wake up, troubled and inexact,/ from that shallow sleep in which dreams precede sunrise,/ as the vague mind cautiously acknowledges the fact/ of another's outline [...]* »¹. Dans le chapitre XXIV, c'est bien sous l'effet d'une hallucination que la mémoire coloniale est mise à jour et que le deuil est rendu possible. En effet, la mer se « matérialise » presque concrètement comme mémoire d'Achille, qui semble ici représenter une mémoire collective gisant inconsciemment en lui. Achille, sous l'effet d'une insolation qui paraît le plonger dans un état second, voit effectivement remonter à la surface les corps des marins hollandais morts dans la bataille navale évoqué en amont du poème (chapitre XIV, XV):

*Out of the depths of his ritual/ baptism something was rising, some white memory/ of a midshipman coming up close to the hull,/ a white turning body, and this water go fill/ with them [...]/ corpses wrapped like the sail, and ice-sweating Achille/ in the stasis of his sunstroke looked as each swell/ disgorged them, in tens, in hundreds, and his soul/ sickened and was ill.*²

Cette réminiscence hallucinatoire n'apparaît certes pas des plus agréables, mais provoque chez Achille un état de réflexion sur son identité (« *Then, for the first time, he asked himself who he was* », p.131), étape essentielle dans le texte de Walcott. L'hallucination semble se poursuivre dans le livre III dans lequel la vision du paysage africain se matérialise à Achille, la transition entre les deux espaces étant opérée par l'hirondelle :

*Mangroves, their ankles in water, walked with the canoe./ The swift, racing its browner shadow, screeched, then veered/ into a dark inlet. It was the last sound Achille knew/ from the other world. He feathered the paddle, steered/ away from the groping mangroves [...] It was like the African movies/ he had yelped at in childhood. The endless river unreeled/ those images that flickered into real mirages [...]*³

¹ Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990:42. « Et à présent je me réveillais, troublé et inexact/ de ce sommeil peu profond où les rêves précèdent le lever du soleil/ comme l'esprit vague reconnaît prudemment l'existence/ des contours d'autrui ». [Nt] On notera par ailleurs la présence de Proust en filigrane de ses vers.

² *Ibid.*:129. « Au-delà des profondeurs de ce baptême/ rituel quelque chose s'élevait, une mémoire blanche/ d'un officier de marine surgissant près de la coque/ un corps blanc balloté, et cette eau l'emplissant/ d'eux [...] /des cadavres enroulés tels la voile, et Achille en sueur-froide/ dans l'inertie de son insolation les regarda comme si chaque reflux/ les dégorgeaient, en dizaines, en centaines, et son âme/ en devint malade ». [Nt]

³ *Ibid.*:133. « Les mangroves, leurs chevilles dans l'eau, marchaient avec le canoë/ L'embarcation, faisant la course de ses ombres plus brunes, crissa, puis vira/ vers une crique obscure. C'était le dernier son qu'Achille connaissait de l'autre monde. Il mit la rame

L'inconscient reste dans ce chapitre à double tranchant, à la fois révélant des éléments dissimulés et permettant le souvenir, tout en s'approchant souvent, toutefois, du versant négatif du songe-illusion.

Enfin, le domaine de l'inconscient et de la dissimulation est associé à l'univers liquide à travers – entre autres – de l'image d'un monde sous-marin parallèle à l'univers terrestre. Au chapitre VIII, Walcott met en scène Achille s'adonnant à la plongée à la recherche de galions d'or dans une mer où les vestiges de l'Histoire coloniale subsistent sous la forme d'épaves. Ce lieu hors du temps officiel permet à Achille de se penser, à l'image du motif de la *catabasis* dans l'épopée qui apparaît comme un lieu de conseil, par exemple, pour Ulysse dans l'*Odyssée*. Le monde sous-marin des Caraïbes apparaît plutôt comme lieu de questionnement que de réponses cependant:

*Why was he down here, from their coral palaces,/ pope-headed turtles asked him,
[...]/ Why ? asked the glass sea-horses/ curling like questions. What on earth had he
come for,/ when he had a good life up there? The sea-mosses/ shook their beards
angrily, like submarine cedars,/ while he trod the dark water.*¹

Ce monde subaquatique est par ailleurs comparé aux Enfers par sa situation spatiale (sous la terre) et sa panoplie de créatures étranges et monstrueuses – dont les cadavres des marins morts : « *This was not a world meant for the living, he thought./ [...] The shreds of the ocean's floor passed him from corpses that had perished in the crossing, their hair like weeds, their bones were long coral fingers, bubbles of eyes/ watched him [...]* »², comme une étape à dépasser pour parvenir à résoudre la problématique de l'identité.

3.1.3. Contrer la rigidité responsable d'une désagrégation de l'être

La dissolution ou la désagrégation n'a pas toujours une valeur positive chez Walcott, motif qui se retrouve souvent dans une position d'ambivalence, à la fois manifestant l'état dynamique de l'identité en s'opposant aux éléments figés (musées, marbre, etc.) du texte ; mais également signifiant la désagrégation et l'évanouissement d'une culture causée par cette même confrontation à la fixité de l'Occident. Au chapitre

en drapeau, et se dirigea hors des mangroves incertaines [...]. C'était comme dans les films africains/ devant lesquels il avait jappé étant enfant. La rivière sans fin débordait/ ces images qui vacillaient en réels mirages [...]. [Nt]

¹ *Ibid.* :45. « Pourquoi était-il ici-bas, dans leurs palais de corail/ des tortues à la coiffe papale lui demandèrent [...]/ Pourquoi ? demanda l'hippocampe de verre/ se recourbant telle une question. Que venait-il faire ici/ alors qu'il avait une bonne vie là-haut ? Les mousses marines/ agitèrent leurs barbes en colère, telles des cèdres sous- marins/ pendant qu'il piétinait l'eau sombre ». [Nt]

² *Ibid.* : 45-46. « Ce n'était pas un monde pour les vivants, pensa-t-il/ [...] Les lambeaux du sol de l'océan le dépassèrent venant de cadavres qui avaient péri dans la croisade, leurs cheveux comme des algues, leurs os de longs doigts de corail, des bulles d'yeux/ l'observait [...]. [Nt]

X, les précipitations diluviennes de la saison des pluies forment des rivières qui se retrouvent soudainement figées : « *the broken roads, the clear rivers/ that congealed to sepia lagoons. [...]/ Their past was flat as a postcard, and their future, / a brighter and flatter postcard* ». Au chapitre XXVIII, c'est le son des mots qui disparaît : « *Their whole world was moving, / or a large part of the world, and what began dissolving./ was the fading sound for the sun, a hissing noun for the river,/ and always the word "never", and never the word "again"* ». Au chapitre XLI et XLII, Walcott présente enfin la désagrégation de l'identité par l'enfermement de cette dernière¹.

Le trouble de l'identité est de plus manifesté par la démultiplication des instances narratives, dont la détermination est parfois complexe : *Seven Seas* et *Omeros* semblent parfois – de par leurs qualités partagées – être une même personne, la voix du narrateur au chapitre XII se retrouve fusionnée à celle de son père, etc. Walcott présente lui-même son texte comme conté par un « narrateur-fantôme » : « *Phantom narrator, resume:/ Tumbly. Blue holes...* » (p.28). Cette démultiplication est perçue par Natascha Pesch comme la caractéristique d'une « *novelization* » allant à l'encontre du projet monologique de l'épopée tel que décrit par Bakhtine :

*Derek Walcott's Omeros is a text full of tensions and unruly combinations; it is a postcolonial text as well as an epic written in Dante's terza rima. It thus fuses a genre and a historical experience which are at odds. The epic was part of the construction and maintenance of a common identity and tradition in communities that had a strong sense of forming a homogenous group firmly rooted in the past. In a region like the Caribbean, however, the experience of colonialism involved displacement, up-rootedness, the loss of tradition and language, fragmentation and eventually hybridization of race and cultural heritage. [...] Bakhtin's concept of novelization offers one way of understanding how generic boundaries are being transgressed, 'invaded', and changed under the pressure of a polyglot society like the Caribbean. As I perceive it, Omeros is a novelized epic and a postcolonial narrative of identity, nation and history.*²

¹ *Ibid*: 57, 152. « les routes brisées, les rivières claires/ se durcissaient en lagons sépia [...] / Leur passé était plat tel une carte postale, et leur futur./ une carte postale encore plus plate et plus brillante », « Leur monde tout entier bougeait/ ou une large part du monde, et ce qui commençait à se dissoudre/ était le son pâlisant du soleil, du nom sifflant de la rivière./ et toujours le mot "jamais", et jamais le mot "encore" ». [Nt]

² Pesch, Natascha. « *Bakhtinian Novelization, Post-colonial theory and the Epic: Derek Walcott's Caribbean epic (Omeros)* » in Tristram L. Hildegard. *New Methods in the Research of Epic*, ScriptOralia 107, GNV, 1998: 305. « *Omeros* de Derek Walcott est un texte empli de tensions et de combinaisons dépourvues de règles ; c'est un texte postcolonial aussi bien qu'une épopée écrite à partir des *terza rima* de Dante. Ainsi, il fusionne un genre et une expérience historique aux antipodes l'un de l'autre. L'épopée était partie prenante de la construction et maintien d'une identité commune et de la tradition au sein de communautés qui possédaient un fort sens d'homogénéité et d'enracinement ferme dans le passé. Dans une région à l'image des Caraïbes, cependant, l'expérience du colonialisme a impliqué des déportations, le déracinement, la perte de la tradition et du langage, la fragmentation, et finalement l'hybridation des races et des héritages culturels. [...] Le concept bakhtinien de "novelisation" offre une manière de comprendre comment les frontières génériques sont ici transgressées, "envahies", et changées sous la pression d'une société polyglotte telle que les Caraïbes. Ainsi la manière dont je perçois *Omeros* est celle d'une épopée novelisée et d'une narration postcoloniale à propos d'identité, de nation et d'histoire ». [Nt]

Le fait que Walcott insert une multiplicité de voix ou de discours – une « *hybridity* » – dans son œuvre, s'accorde pour Natascha Pesch à la théorie du genre épique formulée par Bakhtine. D'après celle-ci, *Omeros* obéit donc à une vision plurielle à l'image de ce que qu'entend le théoricien par la notion de « dialogisme » caractéristique du roman, permettant alors une mise en scène d'une « lutte pour le sens » qui vient s'opposer à la conception unitaire hégélienne de l'être sur laquelle reposerait l'épopée.

L'univers de l'inconscient et le motif de l'inconstance chez Walcott n'ont donc que rarement une valeur purement positive, étant davantage les outils de la révélation du passé douloureux, le lieu d'une remise en question et la manifestation d'une identité plurielle entrant en contradiction avec les conceptions occidentale de l'être, caractéristique de la situation chaotique et dénuée de repères stables des régions ayant subi la (dé)colonisation.

3.2. Ransom : l'outil de la dissolution émancipatrice

3.2.1. L'eau, figure de cette dissolution

Au contraire, Malouf donne dans son texte une force positive au motif de la dissolution, lequel permet justement chez lui de contrer les barrières figées de nos catégorisations. De l'animé à l'inanimé, et de l'humain à l'animal, l'auteur australien dissout donc les frontières de nos binarismes familiers, un procédé que nous avons déjà pu rencontrer précédemment. Nous souhaiterions cependant mettre ici en avant l'importance de ce motif dans l'écriture de Malouf, que l'on peut retrouver dans d'autres de ses œuvres, notamment dans son poème « *Asphodel* »¹ où l'eau est un outil permettant le passage d'un monde – divin (royaume de l'Au-delà), humain, animal – à un autre. « Dissolution » est en effet ici le terme exact pour décrire la manière dont l'auteur introduit le trouble dans les frontières : celle-ci est intimement liée au motif de l'eau, incarnant le flux des choses, le changement, la métamorphose². L'eau intervient en premier lieu sous sa forme maritime et fluviale, à chaque occurrence inséparable à la

¹ Malouf, David. « *Asphodel* », *Revolving Days. Selected Poems*, University of Queensland Press, Brisbane, Australia, 2008.

² Par sa proximité au poète latin – Malouf s'inspire de la vie d'Ovide pour écrire *An Imaginary Life* dont ce dernier est le personnage principal –, il semble probable que l'œuvre des *Métamorphoses* soit ici son modèle.

fois du paysage, monde terrestre et de la figure d'un dieu, monde divin. La mer est symboliquement représentée par Thétis, nymphe de l'eau et mère d'Achille. Malouf met en évidence la nature aquatique d'Achille, le décrivant comme un être hybride né du monde aquatique – motif divin (car représentant symboliquement Thétis), pour partager ensuite des qualités du monde terrestre, monde des humains et des animaux, joignant alors divers règnes de l'animal au divin, de l'eau à la terre.

Par extension, tout terme appartenant à l'isotopie de l'insaisissable et du transitoire caractérise l'ensemble des éléments présents dans l'univers de David Malouf, bien que peuplé de corps figés dans leurs rôles de héros – vivants ou morts – défiant alors les cadres ordinaires de la perception du réel. Cette isotopie, liant par métaphore plusieurs éléments – tout d'abord des éléments dont la nature est semblable à celle de l'eau tels que la lumière, l'air et le feu ; puis des éléments que l'on avait l'habitude de considérer comme matériels (être humain, terre, etc.) provoque une fusion de tout composant, révélant une continuité de la matière: humain, divin et animal sont liés dans une existence qui ne s'arrête pas à la mort.

3.2.2. Le rêve : lieu de tous les possibles

Même chose pour le rêve ou la vision : tel que chez Glissant ou Mabanckou, il devient le lieu des possibles, offrant l'énergie du changement, et pour les auteurs postcoloniaux, la possibilité de construire un futur. Chez Glissant, il fait naître « le chant [...] du boucan » au travers de la parole du conteur qui véhicule l'imagination du peuple : « M'allant sur le songe avec les jeunes filles qui dament le fer/ Je vois ce qui du jour fond en cette palme », « Tu énonces comment partager le matin et où/ Serrer ta nudité tu dénonces le lé/ Où le feu chante qu'il te crée... », ou encore : « Le conteur pousse un gros de bêtes et d'arômes devant lui/ Et c'est Milos et Ichneumon dont la parole a délacé/ Le souffrir du pays d'antan/ Dans la ravine délitée du pays-ci »¹. Mabanckou perçoit l'espace de l'imagination et de la rêverie comme refuge et lieu d'espoir, il est également le lieu du souvenir d'où l'être peut se déployer : « Dans les ténèbres de l'errance/ Le songe est le seul point lumineux », « Regarde plutôt la splendeur/ Des songes égarés/ Dans l'herbe de ton enfance ». Il y est même

¹ Glissant, Edouard. « Pour Laoka », *Pays rêvé, pays réel* suivi de *Fastes* et de *Les Grands Chaos*, Paris : Gallimard, NRF Poésie, 2000.

personnifié : « le rêve progresse par reptation/ dans la prairie du sommeil... »¹. S'il est profondément lié au sentiment de fugitivité et d'inconsistance, ce mouvement est justement sa force : « c'est en ce bas-monde que le rêve enjambe les/ [frontières/ perfore des murs invisibles »². Dans *Ransom*, c'est également de l'imagination sous la forme de la vision de la déesse Iris (cet épisode est également relaté dans l'*Illiade* au livre XXIV, v.159-188) que son entreprise de transgression de la norme est rendue possible. L'apparition est certes perçue négativement, notamment dans les paroles d'Hécube:

*What Priam is speaking of is a dream. Dreams are subtle, shifting, they are meant to be read not taken literally.[...] She has spent all the years of their marriage dealing with these visions that afflict him*³,

mais c'est bien ce rêve qui lui permet de penser l'impossible et de le mettre en œuvre. L'opposition permet la mise en évidence du caractère transgressif de l'entreprise. Dans son roman, Malouf donne une large part à ces états rêveurs, espaces où les pensées ont la place de se développer et circuler librement.

3.2.3. L'ombre de l'épopée mise en lumière

Quant à la logique du visible/invisible, celle-ci est directement liée à la trivialisation (ainsi qu'à la filiation problématique) et à l'entreprise de Priam découvrant cette « face cachée ». Deux situations notamment en sont significatives : Priam (le Centre, la cité) lorsqu'il cherche à comprendre et à « entrer » dans l'univers de Somax (la périphérie, la nature), revient sur son attitude face à la relation d'évènements de la vie du cocher que ce dernier vient de lui confier: « *It was as if you had found yourself peering through the crack in a door [...] and saw clearly for a moment into the fellow's life, his world – the world of the daughter-in-law too* »⁴. Et lors des funérailles, lorsque Achille est écarté de la salle où les femmes préparent le corps d'Hector – une seconde situation qui nous apporte une nouvelle opposition de genres cette fois, que nous avons pu entrevoir dans la discussion sur le couple Nature/Culture : les deux univers semblent

¹ Mabanckou, Alain. *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre et autres poèmes*, éd. Seuil, Points, 2007: 25, 308, 283.

² *Ibid.* :272.

³ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 55. « Ce dont parle Priam est un rêve. Les rêves sont subtils, changeant, ils sont supposés être interprétés et non pris à la lettre. [...] Elle a passé toutes ces années de mariage à faire face à ces visions qui l'accablent ». [Nt]

⁴ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 127. « C'était comme si vous vous trouviez espionnant au travers de la fente d'une porte [...] et que vous voyiez distinctement pendant un instant la vie de cet homme, son univers – également l'univers de la belle-fille ». [Nt]

proscrits, inaccessibles au commun des mortels. On remarque par ailleurs que même dans la première situation l'opposition de genre est présente par l'ajout du syntagme rappelant la présence féminine dans le monde du cocher, comme compliquant l'accès du roi à cet univers. Cette opposition se constate également au début du roman dans la querelle entre Priam et Hécube, sa femme, qui ne comprend pas son choix. Si sa position lui donne le mauvais rôle, son portrait demeure cependant ambivalent grâce au mystère flottant autour de sa présence – par l'usage juxtaposé du terme et de sa négation dans la même phrase, pensée de Priam en discours indirect libre. Ce même mystère enveloppe les quelques autres présences féminines du roman (dont on remarque la pauvreté et notamment l'évacuation du motif même de la guerre : Hélène).

Pour *Ransom* également il s'agit donc de révéler qu'il existe une autre réalité que celle dans laquelle nous sommes plongés. Par ce même geste, Malouf nous indique que l'éclat de l'épopée produit aussi son ombre.

Si *Omeros* et *Ransom* manifestent tous deux une désagrégation, celle-ci est davantage perçue d'un point de vue négatif dans le premier, positif dans le second. Dans les deux cas toutefois, ce motif mène à une vision plurielle, effectuée à divers niveaux (pluralité des instances narratives dans *Omeros* ou fluidité entre les règnes dans *Ransom* par exemple) mais manifestant une même volonté de contrer une rigidité de représentations, un monologisme que transmet le genre épique.

Ainsi les deux auteurs, plutôt que de *renverser* le monolithisme du canon occidental, *troublent* son discours, lui donnant un aspect moins univoque. Selon Bakhtine – et Natascha Pesch qui s'appuie de sa théorie comme grille de lecture d'*Omeros* – cette plurivocité est caractéristique du roman qui s'oppose notamment par ce trait à l'épopée. En effet, d'après cette dernière, seul le roman peut traduire le changement, la « lutte pour le sens »:

The novel is a genre in which this struggle for meaning, the process of becoming, can be enacted, while conclusiveness can be avoided [...]. The epic, on the other hand, is controlled by the demands of authoritative language: suppressing, excluding and silencing the other.¹

¹ Pesch, Natascha. « *Bakhtinian Novelization, Postcolonial Theory and the Epic : Derek Walcott's caribbean Epic Omeros* » in *New Methods in the Research of Epic*, ed. By Hildegard L.C. Tristram, ScriptOralia 107, Tübingen: gnv, 1998: 306. « Le roman est un genre dans lequel la lutte pour le sens, le processus d'une évolution, peut être accompli, pendant que toute résolution peut être évitée. [...] L'épopée, de son côté, est contrôlée par la demande d'un langage autoritaire : supprimer, exclure, et faire taire l'autre ». [Nt]

Malouf use précisément de la forme romanesque, tandis que Walcott en manifeste les caractéristiques. Ainsi, Walcott comme Malouf, tout en se basant sur les ressources de l'épique afin de dévoiler ce que la transparence de l'épopée nous cache (appropriation) ne se contentent pas de mettre en lumière un autre discours mais également de le présenter sous une forme plurielle (subversion), que Bakhtine interprète comme caractéristique dominante de l'évolution de l'épopée au roman et qui nous semble de la sorte être interprétable comme un « *writing back* ».

TRANSITION

La structure en « parallèles » de l'*Illiade* dégagée par Florence Goyet, permettant la refondation politique dans l'épopée homérique, semble à première vue dans *Ransom* et *Omeros* ne dégager que des représentations binaires que produisent nos organisations socio-politiques actuelles, révélant l'enfermement du sens qu'elles génèrent, plus qu'une articulation de positions, qui, dans le jeu de la comparaison rapprochant ou différenciant, offrirait à la pensée la possibilité de se frayer un chemin vers une organisation nouvelle de la société. L'émergence de la communauté apparaît alors encore impossible : si *Ransom* montre une métamorphose positive, il semble en effet sortir du collectif afin de retrouver l'humain dans l'individuel – lieu de la révélation ; tandis qu'*Omeros* apparaît sous une forme fragmentaire et ambivalente exprimant la perte de repères stables. Sous cet angle, Malouf et Walcott subvertissent – au sens de « bouleverser » – le paradigme littéraire de la fondation d'un Empire dans sa définition classique d'œuvre « exprim[ant] le noyau substantiel du contenu national »¹, réalisant un « *writing back* » tel que le définissent les auteurs de *TEWB*.

Pourtant, en troublant le discours de l'épique – le canon littéraire occidental à la source des représentations qu'ils contestent – nous remarquons dès le début que les deux auteurs créent un lien entre leur parole littéraire et la parole politique, révélant l'importance du langage dans la construction de ces représentations. Peut-on donc déceler chez Malouf et Walcott la présence d'une re-formulation comparable au

¹ Hegel, G.W.F. *Esthétique II : La poésie*, Paris : Aubier éd. Montaigne, 1965 (1944 pour la première édition) : 224.

fonctionnement permettant la re-fondation dans l'*Illiade* ? Et quel serait alors son fonctionnement ?

De plus, en considérant nos trois œuvres en-dehors des cadres théoriques du genre, nous remarquons l'existence d'une multitude de points communs, qui ne pourraient coïncider avec un usage « subversif » de la « stéréotypie » de l'épopée homérique. De l'*Illiade* à *Ransom* et *Omeros*, nous retrouvons en effet le chevauchement entre mondes animal, humain et divin, le ton de la tristesse exprimée face à la mort et le rituel important du deuil, la co-présence d'un réalisme de l'ordinaire et d'une idéalisation, enfin et surtout, – à défaut d'organisation politique efficace –, cette réelle présence d'une communauté *humaine*. Ainsi, loin de manifester uniquement une situation chaotique ou de désunion, les deux œuvres contemporaines, en se focalisant sur le prosaïque, présentent l'être humain dans la relation : relation au lieu dans lequel il vit, relation avec les êtres qui l'entourent, relation enfin créée par la parole. La communauté des « *fishermen* » représentée par Achille dont le « *common bond* »¹ est la mer dans *Omeros*, répond en effet à l'Achille « *fighter, but [also] farmer, earth is his element* »², dont la portée universelle est manifesté par le groupe nominal indéfini « *The man* ». L'hypothèse d'un « *writing back* » est alors insuffisante.

« *You are still thinking in the old way* »³, semble nous reprocher Priam dans le roman australien. Ouvrir la définition classique du genre qui nous révèle davantage le potentiel de manipulation du discours que la vérité de l'épopée, tout en revenant à sa définition générale [...] est la marche que nous proposons donc de suivre en ce deuxième mouvement, afin de résoudre cette apparente contradiction et renouveler notre appréhension de ces trois textes.

¹ Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990: 47.

² Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 4.

³ *Ibid.* : 92. « Vous pensez toujours selon l'ancienne perspective ». [Nt]

« *We are such contrary creatures!* »

David Malouf, *Ransom*, p.141

DEUXIEME MOUVEMENT : L'épique par l'exil

« *Omeros is not an epic* » affirme John Figueroa d'après les propres mots de l'auteur du poème¹, et *Ransom* est d'après sa forme, un roman. Les deux œuvres seraient-elles donc aux antipodes de ce que nous présente l'*Iliade* ?

Anti-épiques, il semble bien qu'elles le soient. Mais peut-on affirmer un même rapport vis-à-vis de l'œuvre en soi, détachée du cadre générique ? À l'issue du premier mouvement, nous avons dégagé brièvement un point commun majeur entre *Ransom*, *Omeros* et l'*Iliade* : au-delà de la même présence de l'élément maritime² (un lieu) ou du thème du deuil³ (des Hommes), et s'ils se dressent sans conteste contre des représentations politiques (absence de représentation par inefficacité chez Walcott, représentation vidée de son lien à ce qu'elle représente pour Malouf), ceux-ci ne sont cependant en aucun cas dépourvus de considérations significatives à une communauté. Ceci est particulièrement distinct dans *Omeros* où l'alternance du « je » et du « il » avec un « nous » évoque directement la présence d'une conscience collective. Achille et Hector sont en effet rapprochés ou opposés dans leur activité socio-économique (« *fishermen* »), élément constitutif d'une communauté. Quant à *Ransom*, nous avons pu percevoir derrière l'argument de l'*Iliade*, un fonds mythique spécifiquement australien, manifestant de même une conscience, un imaginaire collectif.

Comme le révèle l'ouvrage de Pascale Casanova, il semble que nous associons encore sur le même plan ces trois notions – politique, nation et communauté – association qu'il nous faut dépasser quant à l'étude de *Ransom* et *Omeros*, qui, par leurs contextes d'écritures, vont largement au-delà des frontières de l'Etat-nation, concept « en crise » selon Myriam Louviot et dont il semble bien qu'il soit l'enjeu du conflit ici.

Si les auteurs semblent en premier lieu prendre le contre-pied de l'épique, en opposant notamment un univers profondément trivial à celui de la noblesse (aristocratie) de l'*Iliade*, c'est peut-être précisément par cette focalisation que Malouf et Walcott se

¹ Figueroa, John cité par Farrell, Joseph. « *Walcott's Omeros: The Classical Epic in a Postmodern World* » in Beissinger, Margaret, Jane Tylus and Susanne Wofford. *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, Berkeley: University of California Press, 1999: 272.

² « La mer est très présente dans l'*Iliade*, souvent de manière indirecte. Dans ce chant terrien de combat autour de Patrocle, la mêlée mugit, le fracas des armes retentit/ Comme à l'embouchure d'un fleuve nourri-par-l'averse/ gronde le flot profond qui s'approche, tandis que les rives/ hautes résonnent sous le choc de la mer qui déferle. . . » Homère. *L'Iliade*, trad. De Philippe Brunet, éd. Seuil, coll Points, 2010 : 463. Voir aussi p.555.

³ Même dans l'épopée, les guerriers pleurent, et le rite funéraire possède une importance primordiale : Au chant XXIII, « Achille pleure Patrocle, qui lui apparaît. A présent, tous les Achéens peuvent se consacrer au deuil. Ils pleurent longuement [. . .]. Le chant 23 donne tout son sens à *L'Iliade* et à *L'Odyssée*. [. . .] Achéens et Troyens ont l'air de puiser dans le même fonds culturel. Le rite d'incinération, présent sur les vases de l'époque géométrique [. . .] semble bel et bien l'arrière-plan direct de l'*Iliade*. *Ibid.* : 599-600.

font épique en notre contexte contemporain, transcendant ainsi les frontières du politique jusqu'ici plus ou moins contenues en l'espace de la nation. Le « vulgaire », du latin *vulgus* désigne non seulement le « général, ordinaire, commun, banal », mais également ce qui est « commun aux hommes, à la foule »¹. C'est donc en se faisant justement anti-épique au sens de la définition classique de l'épopée, que les auteurs redéfinissent non seulement les limites du politique mais celles de l'épique. En effet, tout lecteur de *Illiade* remarquera que derrière son armure étincelante de descriptions d'affrontements, celle-ci n'est pas sans détails triviaux :

Comme ils étaient sur le point de bondir pour conclure la joute, / Alors Aias – Athéna le gênant – trébucha dans sa course, / à un endroit couvert de la bouse des bêtes meuglantes, / bœufs sacrifiés par le vil Achille en l'honneur de Patrocle. / Il s'y farcit la bouche et le nez de bouse bovine. / L'endurant Ulysse remporta donc le cratère, / car il était le premier, et Aias le splendide, la vache. / Il était là, tenant par la corne sa vache agreste, recrachant sa bouse, et il dit ces mots à la foule : [...]²

Ceci n'est qu'un exemple parmi la multitude d'autres que nous offre l'épopée. C'est dans l'espace de ses comparaisons notamment que l'œuvre ouvre ce récit guerrier sur le reste du monde qui « contient » ces affrontements: l'homme au travail dans son lieu de vie (charpentier, conducteur de char, ...), la femme dans ces activités domestiques, la nourriture, la chasse, la faune et la flore de l'espace habité, etc. Comme au chant XXII, lorsqu'Hector se souvient de la vie quotidienne en temps de paix, c'est l'organisation de la société antique que ces comparaisons ébauchent dans l'ombre. Symétriquement, l'éclairage mettant en valeur les personnages de nos textes contemporains peut très bien être comparé à la lumière qui inonde les héros de *Illiade*. L'épopée homérique réalise ce tour de force d'être au plus proche de la réalité tout en idéalisant, et il semble que cela soit la pente adoptée par nos deux œuvres également.

De plus, loin de présenter une nation à l'identité unique, l'épopée révèle tout aussi bien une vision plurielle de l'univers. Ces catalogues en présentent par exemple la multitude de peuples rassemblés pour le combat : « Comme les peuples d'abeille [...], ainsi les peuples nombreux, quittant les baraques, les barques, / allaient le long de la baie profonde par bandes éparses / pour s'assembler en Foule [...] »³. Enfin, comme l'analyse Florence Goyet, les comparaisons homériques transcendent les frontières de l'humain au divin en passant par l'animal nous rappelant étrangement l'identité hybride du Achille de Malouf : « C'est en effet finalement le monde tout entier qui est totalement homogène, dans ses trois ordres, humain, divin et naturel. C'est là, me

¹ Entrée « vulgaire » sur le *TLF online*.

² Homère. *L'Illiade*, trad. De Philippe Brunet, éd. Seuil, coll Points, 2010 : XXIII, 773-781.

³ *Ibid.*: II, 87-94.

semble-t-il, le rôle des métaphores constantes qui assimilent les héros à tel ou tel élément naturel », aidant à établir une vision cosmogonique du réel – tout comme le font les récits secondaires de l'*Iliade*¹.

La théorie de Bakhtine construisant une opposition entre épopée et roman, semble en effet s'écrouler ici. Dans l'analyse que poursuit Florence Goyet, la « polyphonie », trait distinctif du roman permettant la coexistence des contraires, devient caractéristique primordiale de l'épopée :

Loin d'être conservatrice et nostalgique, elle [l'épopée] crée du nouveau: l'inlassable confrontation des positions politiques et éthiques finit par faire émerger une solution radicalement nouvelle à la crise qui secoue le monde des auditeurs. En d'autres termes, nous modernes sommes victimes d'une illusion rétrospective: vivant dans le monde que ces épopées ont contribué à créer, nous ne voyons plus les efforts terribles qu'elles ont déployés pour parvenir à cette nouvelle conception politique. L'épopée est un outil intellectuel, grâce à cette confrontation des points de vue que j'ai proposé de nommer le "travail épique". [...] Dans le cadre de cet article, je m'intéresserai à trois de ces conditions, les plus caractéristiques. Le premier trait tient aux circonstances matérielles d'élaboration et à la réception: pour être refondatrice l'épopée doit être populaire. Le deuxième concerne sa thématique: elle doit être politique. Le troisième relève du formel et caractérise le type de perspective que le texte adopte: elle est impérativement polyphonique.²

Nous avons aperçu en premier mouvement ce trait dans chacune de nos deux œuvres, dont le sujet-même est cette confrontation de deux univers opposés, menant à une vision plurielle plutôt que monologique – tel que le symbolisait le discours épique. Florence Goyet fait intervenir deux autres caractéristiques : le politique – « la question du vivre ensemble » –, et le populaire qualifié comme « un double mouvement » permettant que « le public s'empare du texte mais aussi que le texte s'empare du public », « l'épopée [étant] en perpétuelle mutation »³. Or, il semble précisément que ce sont ces notions que les auteurs, dans leur quête de la représentation, cherchent à reformuler et par conséquent, à refonder.

D'autres études ont exploré et creusé les limites de la définition de l'épopée en dégagant d'autres enjeux, et poursuivant ainsi ce nouveau regard sur le genre qu'offre Florence Goyet. *The Poetics of Community* en est l'une d'entre elles, et voici ses réflexions à propos du statut du poète épique:

¹ Goyet, Florence. « L'*Iliade*: vers la cité », *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : Champion, 2006 : 49. Et « Le foisonnement des récits tout au long du texte est un prolongement de la cosmogonie. », *Ibid.* : 32.

² Goyet, Florence. « L'épopée retrouvée: Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XXe siècle à l'époque contemporaine » à paraître dans sa version allemande : « *Das wiedergefundene Epos. Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute* » in Krauss, Charlotte et Urs Urban (sous la dir. de). *Über die Bedingungen der Möglichkeit eines, Neugründungsepos*, Université de Strasbourg, Münster, LIT-Verlag, à paraître 2012. Termes entre parenthèses suivants issus du même article.

³ *Ibid.*

*traditional performers of oral epic are often characterized by gender and are not only artistically and at times professionally marginalized within the larger community but also situated on the periphery ethnically and socially. [...] It is also in Homer that we find the image of the marginalized poet, subject to the whims of patronage [...] or physically marked by the sign of his outcast and privileged status [...]. It is perhaps only historical accident, but again and again one encounters poets in the tradition of literary epic who likewise write from the margins and whose poems thereby hinge on the thematics of exile and estrangement. Dante writing his *Commedia* in exile from Florence, Milton writing *Paradise Lost* during the Restoration, the composer of the *Chanson de Roland* – perhaps – in figurative exile at the English court. In such ways, the social and economic vulnerabilities to which oral poets continue to be subject have left their mark, however mediated, on the legacy of written epic as well.¹*

Nous avons défini Malouf et Walcott dans l'introduction tous deux comme des écrivains « de l'exil », marginalisés par le discours politique, historique et/ou littéraire. Alors que Natascha Pesch présentait le chevauchement des expériences, des genres, et des langues dans *Omeros* – « la transgression de ses frontières génériques » – d'un point de vue Bakhtinien, c'est-à-dire anti-épique, l'introduction de *TPC* en révèle le caractère profondément épique, de la même manière que Florence Goyet l'opérait autour de la notion de polyphonie: « *the dynamics of epic, both oral and literary, are created and sustained through the challenging of boundaries – boundaries of genre, gender, locality, and language* »². Serait-ce précisément ce statut qui leur permettrait de mettre au défi les frontières de nos représentations ? Si nous constatons tant de traits similaires entre l'*Illiade* et nos deux œuvres contemporaines, pourquoi ne seraient-elles pas à leur tour « outils intellectuels » ? En quoi, donc, est-ce finalement davantage dans la distance d'un l'entre-deux permis par l'exil que les auteurs accomplissent un véritable « travail épique » (ou non) comparable à celui que décrit Florence Goyet dans son ouvrage – *Penser sans concepts* ?

Ce deuxième mouvement retrouvera – là où nous avons relevé l'exacerbation d'antithèses et d'une scission aboutissant à la démultiplication – une structure où récurrence et variations menant dans l'*Illiade* aux parallèles, est ici inscrite dans une

¹ Beissinger, Margaret, Jane Tylus and Susanne Wofford. *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, Berkeley: University of California Press, 1999: 8-9. « les performeurs traditionnels de l'épopée orale sont souvent reconnus par leur sexe, et sont, en plus d'être artistiquement, voire parfois professionnellement marginalisés au sein d'une communauté plus large, également situés à la périphérie du point de vue ethnique et social. [...] C'est pareillement dans les écrits d'Homère que nous trouvons cette image du poète marginalisé, sujet aux caprices du mécénat [...], ou physiquement marqué du signe de son statut unique et privilégié. [...] Il s'agit peut-être simplement de coïncidences historiques, mais nous rencontrons de plus en plus des poètes de l'épopée littéraire traditionnelle, qui de même écrivent depuis ces marges, et dont les poèmes ainsi reposent sur les thématiques de l'exil et du détachement au familial. Dante écrivit sa *Commedia* depuis son exil de Florence, Milton écrivit *Le Paradis Perdu* pendant la Restauration, le compositeur de la *Chanson de Roland* – sans doute – l'écrivit dans un exil figuré à la cour d'Angleterre. Dans cette perspective, les difficultés socio-économiques auxquelles les poètes oraux continuent d'être sujets ont laissées leurs empreintes, bien que négociées de même au sein de l'héritage de l'épopée écrite ». [Nt]

² *Ibid.*: 12. « La dynamique de l'épopée, à la fois orale et écrite, est créée et maintenue au travers de la remise en question des frontières – frontières de genre, de sexe, de lieu, et de langage ». [Nt]

construction spéculaire, laquelle met alors en œuvre une réelle méthode de pensée où la défamiliarisation permise par l' « exil » se fait condition nécessaire de la reformulation des représentations.

PARTIE 1 - De la destruction de l'épique à sa quintessence : l'*unheimliche* ou la défamiliarisation

« *There was something uncanny in the stranger's appearing so suddenly, and unnoticed, in a place thick of his followers.* » (*Ransom*, 175)

« *in that now familiar and unfamiliar house* » (*Omeros*, 68)

« *Unheimlich* ». Freud présente ce concept comme « ce qui provoque l'angoisse », une « inquiétante étrangeté » que l'on retrouve chez nos deux auteurs, l'un dans la relation à l'Autre, le second dans la relation au lieu. Or, Freud constate en poursuivant son analyse que le terme lui-même comprend l'explication de ce sentiment d'inquiétude : « *unheimlich* » signifie en allemand à la fois le « familier » et son contraire « l'angoissant », le « dissimulé »¹. Rien d'étonnant à ce que deux auteurs dans le trouble de l'identité exposent ce symptôme. Mais n'est-il que vecteur d'angoisse ? Tel que Malouf présentant le versant positif de ce sentiment, il nous semble que ce sentiment soit en effet davantage le levier nécessaire à la défamiliarisation.

Les antithèses que présentent *Ransom* et *Omeros* offrent finalement moins la manifestation criante d'une opposition et d'une déconstruction, que d'une architecture textuelle dans laquelle la répétition d'une certaine structure ou d'un certain motif et de ces variations, à l'image de l'*Iliade*, crée tout d'abord une défamiliarisation par la co-présence de l'anti-épique et de l'épique au sein du même texte, permise ici par la distance creusée et maintenue entre l'épopée et nos textes contemporains – outil, par la

¹ Freud, Sigmund. « *The Uncanny* » from *Art and Literature: The penguin Freud Library*, vol.14, trans. James Strachey, ed. Albert Dickson, London: Penguin, 1990, 1919c. Pour la référence française: *L'inquiétante étrangeté*, trad. Par M.Bonaparte et Mme E.Mary, 1933. Document mis en ligne par J-M Tremblay, sur le web : <<http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>>

suite, du développement de la nouvelle pensée. Cette co-présence sera étudiée individuellement pour chaque œuvre, afin de rester au plus proche de leur manière singulière de l'aborder.

1. *Ransom* : une exploration de l'aliénation par « un monde de récits », la parole comme lien de l'individu à la communauté.

Il semble bien que Malouf, en focalisant son regard sur ce qui fait l'ordinaire et le singulier – le non-familier de l'épique (le remarquable et le collectif) – se rapproche fort de l'univers épique de l'*Iliade*, qu'il nous fait ainsi redécouvrir d'un œil neuf. Mais il ne s'agit pas de nier ici la stratégie anti-épique de *Ransom* : ce « travail épique », pour se développer, requiert la distance du texte contemporain à l'œuvre originale (et non la négation unique de cette dernière) permise par une structure spéculaire positionnant le lecteur lui-même dans un entre-deux textuel.

1.1. *Ransom* : un récit épique

Prenant le contre-pied de l'épique – dans sa définition classique –, c'est pourtant en usant des mêmes outils (de l'épopée) que Malouf parvient à construire cette stratégie. C'est en effet en insérant des récits secondaires que l'auteur creuse, crée une profondeur aux personnages bien connus de l'*Iliade*. Au lieu de les présenter comme des entités abstraites vidées de leur lien au réel, Malouf les étoffe en les inscrivant dans le temps (et l'espace). Alors donc que l'*Iliade* crée des « postures » et non des individus: « L'épopée permet de visualiser les postures dans leurs articulations et dans leurs implications ultimes, pour remettre en question, problématiser des attitudes qui semblent très – trop – logiques »¹, Malouf adopte une position contraire en développant l'individu en lieu et place de la posture, semblant par conséquent déplacer l'intérêt de l'épopée, qui réside en celui de la communauté.

C'est pourtant exactement ce que décrit Florence Goyet à propos de l'épopée homérique :

¹ *Ibid.*: 165.

L'*Illiade* est un monde de récits. Aussi nombreux que les combats, ils suspendent constamment la narration principale pour développer longuement l'origine des objets et des êtres. Le texte se donne le temps de situer, de raconter [...].¹

D'une part, en effet, l'*Illiade* est un texte où la parole est primordiale : elle encadre les combats mettant en scène les problématiques du conflit, et permet de convaincre les guerriers de s'engager dans la bataille, tel que le font Ulysse et Phénix au chant IX lorsqu'ils tentent d'obtenir d'Achille qu'il revienne au combat. Ulysse échouant de sa parole à l'influer, Phénix tente sa chance : « Enfin Phénix, le vieux cocher, lui dit ces paroles, / tout en pleurs ; il tremblait pour les nefes de l'armée danaenne : “Si c'est vraiment le retour que ton cœur, Achille splendide,/ veut,...[...] » , mais sans plus de succès. C'est donc un véritable exercice d'art de l'argumentation par la parole auquel assiste le lecteur. Malouf lui donne à cet effet une place non négligeable dans son roman : avant d'amorcer son départ, Priam se doit de convaincre ses proches. L'auteur ménage alors un espace (p. 49-79 et p. 82-90) dans lequel celui-ci peut articuler ses arguments autour de la contestation de sa femme Hécube en premier lieu, puis des conseils de Déiphobe et Polydamas. Lorsqu'ils ne s'échangent pas des coups donc, les personnages de l'épopée homérique comme ceux de *Ransom* s'échangent des paroles.

On pourrait croire qu'à l'image d'Ovide, Malouf met en avant la figure du poète devant celle du guerrier : l'art de la parole est ainsi incarné en le personnage inventé par l'auteur, personnage incarnant également l'anti-épopée par sa banalité et sa singularité. Somax est en effet décrit comme un conteur hors-pair, notamment dans le dernier chapitre du roman: « *This old fellow, like most storytellers, is a stealer of other men's tales, of other men's lives* »². Mais Ovide, dans ses *Métamorphoses*, réalise une parodie ridiculisant le divin Achille pour porter aux nues la figure du poète (Orphée ou Apollon). Or ici, Malouf n'idéalise aucunement le personnage. Si Somax, le conteur, possède le mot de la fin (il est le personnage principal de la fin du chapitre V), il n'est pas le seul à raconter et reste à distance humaine tout comme les héros de l'*Illiade* :

Lorsqu'il fallait tisser devant tous discours et finesses,/ certes, le preux Ménélas,
quant à lui, prononçai d'une traite/ peu de paroles, bien frappées, n'étant guère
prolixes,/ et discourait sans ambages, bien qu'il fût le plus jeune./ Lorsqu'à son tour
se levait Ulysse aux ruses nombreuses,/qu'il restait sans bouger, les yeux tournés
vers la terre,/ qu'il ne brandissait pas en avant, en arrière son sceptre,/ mais,
semblable à un ignorant, le tenait immobile,/ on eût dit un homme en colère ou

¹ Goyet, Florence. « L'*Illiade*: vers la cité », *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Illiade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : H.Champion, 2006 : 32.

² Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009:218. « Ce vieil homme, comme beaucoup de conteurs, est un chapardeur de contes appartenant à d'autres hommes, un chapardeur de vies d'autres individus ». [Nt]

même stupide./Mais quand sa grande voix jaillissait du fond de son torse, [...] nul mortel n'aurait pu lutter contre Ulysse [...].¹

Ici, Homère articule les deux héros dans leurs différences sans pour autant établir une relation de domination de l'un à l'autre: certes, Ulysse maîtrise le discours mieux qu'aucun autre, mais il échoue aussi parfois (tel que dans sa confrontation à Achille au chant IX), et n'est pas le seul loué dans son art de la parole.

D'autre part, l'épopée homérique regorge de récits secondaires. L'art de l'argumentation s'opère souvent grâce au récit d'une histoire creusant l'espace et le temps de l'épopée et se révèle également être un plaisir pour les personnages : « ils se réjouirent enfin d'échanger tour à tour des histoires. » (XI, 643). Le discours de Nestor qui suit ce vers dans le but toujours de convaincre le Péléide à s'engager dans le conflit met en effet en scène un épisode de sa jeunesse :

Ah ! si j'avais ma jeunesse et ma vigueur de naguère,/ comme aux jours où les
Eléens et nous combattîmes/ pour un vol de bétail, quand je tuai le fils
d'Hypéroque,/ Itymonée le vaillant, qui habitait dans l'Elide !/ J'allais en
représailles, mais lui veillait sur ses vaches. [...].²

À la différence d'Homère cependant, Malouf use du récit non pour asseoir la légitimité ou la grandeur des objets ou des êtres mais spécifiquement pour en explorer les faiblesses, propre de l'humain. C'est par ces récits que le trivial de la condition de ces nobles héros est révélée : Priam, au livre II, nous fait accéder dans le détail – élément absent dans l'*Iliade* au vu de son peu d'utilité quant au but poursuivi par la narration homérique – à un épisode très peu connu de sa vie : celui de la prise de Troie par Héraclès et de sa rançon monnayée par sa sœur Hésione, un épisode raconté selon sa perspective, c'est-à-dire d'un point de vue de victime³. Malouf multiplie cette présence de récits secondaires qui figent l'action du niveau de narration premier pour en explorer d'autres, éclairant ainsi des pans de l'histoire de la guerre de Troie peu connus des lecteurs-auditeurs : au chapitre I, Malouf raconte le meurtre d'un de ses camarades par Patrocle ; au chapitre II, c'est donc la rançon de Podarce-Priam qui est relatée ; et ainsi de suite. Le chapitre III, qui retrace le déplacement de Priam et Somax vers le camp grec est en réalité quasi immobile sur le plan narratif premier : le déplacement s'effectue dans les récits secondaires faisant apparaître d'autres espace-temps. Ces derniers correspondent la plupart du temps à des épisodes de leur vie antérieurs (« analepses » selon la terminologie développée par Genette), qui ont la fonction de « compléter » ou

¹ Homère. *L'Iliade*, trad. De Philippe Brunet, éd. Seuil, coll Points, 2010: III, 212-223.

² *Ibid.*: XI, 670-674.

³ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 63-75.

de donner consistance à ces personnages : leur donner un passé, une mémoire et un réseau social, une inscription dans la société. Face à la perte de repères que représentent la guerre et la mort – et spécifiquement ici, la perte d'un fils, le thème de la filiation « paternelle » – ce procédé permet en effet de réinscrire un développement au personnage qui se retrouve doté à nouveau de points de repères tels que sa naissance et sa mort. Or Homère agit de même dans l'*Illiade* : les récits secondaires se plaisent souvent à raconter la naissance des guerriers en action. Au livre V, lorsqu'Enée tue « les deux fils de Dioclès », le narrateur nous raconte leur naissance en guise d'éloge funèbre :

Alors, Enée occit les meilleurs de l'armée danaenne,/ les deux fils de Dioclès,
Créthon et Orsiloque,/ dont le père menait à Phères, la ville solide,/ une vie
d'opulence : il avait l'Alphée pour ancêtre,/ large fleuve coulant à travers la terre
pylienne,/ qui conçut Ortiloque, le roi d'un peuple innombrable :/ Ortiloque enfanta
Dioclès le héros magnanime,/ qui, à son tour, engendra deux frères jumeaux de
naissance,/ Orsiloque et Créthon, rompus à toutes les luttes./ Dans la fleur de l'âge,
embarqués sur leurs sombres navires,/ ils suivirent l'Argien pour Troie, poulinière
féconde,/ pour, d'Agamemnon et de Ménélas Atréides,/ venger l'honneur. Le trépas
fatal les couvrit de son voile.¹

C'est un véritable arbre généalogique que réalise l'aède dans son hommage aux deux guerriers morts. Si Malouf insiste sur le côté « problématique » de la filiation de ses personnages, nous n'en retrouvons pas moins la même création d'un lien des êtres décrits dans le temps et l'espace convoquant nécessairement les relations familiales de l'individu, cellule intermédiaire entre ce dernier et la communauté.

Le roman de l'auteur australien nous apparaît donc bien poursuivre un but épique dans sa manipulation du récit et de la parole.

1.2. *Épique ET anti-épique : l'étrange co-présence des opposés*

Nous nous rappelons bien, cependant, des antithèses développées par Malouf qui en ponctue son récit : si la stratégie de l'anti-épique mène à l'épique, l'un n'évacue pas l'autre, les deux entités se situant en co-présence dans le texte de l'auteur de la même manière que le terme « *unheimlich* » comprend à lui seul son antithèse. En effet, ces récits creusés dans la diégèse principale développent des dichotomies où la répétition de ces dernières permet de varier sur un même thème – une stratégie que décrit également Jean-Marie Schaeffer dans son étude du romanesque.

¹ Homère. *L'Illiade*, trad. De Philippe Brunet, éd. Seuil, coll Points, 2010: V, 541-553.

Les récits secondaires font apparaître des parallèles entre les personnages et les situations de la même manière que les possibles narratifs (redoublement de scènes, « paradigme du héros en filigrane », etc.) s'articulant dans l'*Iliade*, produisent comparaisons et différenciations qui nous permettent de situer et préciser chaque attitude. En effet, les récits secondaires ont tous un sujet commun : le rapport des êtres à la mort. Ceci se fait plus flagrant au chapitre III lorsque les récits développés par Somax entrecoupés de la réflexion de Priam qui compare sa manière d'être et d'agir à celle du cocher présentent tous des histoires de deuil¹. Ce parallèle est redoublé dans le chapitre V en inversant le point de vue (pensées de Somax) :

*Priam, [...] walks round to the bed of the cart and at last lifts the coverlet from the face of his son. [...] Behind him he [Somax] hears the small sounds Priam is making. They are wordless but he understands them well enough. His thoughts go to the long night he spent, he and the boy's mother, when they brought his eldest son home and they had sat together in the uncertain lamplight on either side of the broken body. Wordless but not silent.*²

Les deux situations sont ici mises en parallèle sous la présence d'une expression commune du chagrin qui ne peut se faire par le langage (répétition de « *wordless* »). L'incommunicabilité de l'expérience du deuil semble donc ici trouver son lieu commun. C'est également le rôle de tous les parallèles présents dans le roman : ces derniers mettent en lumière, dans la rencontre de l'Autre et donc de la différence, les dénominateurs communs qui reviennent toujours à exprimer la commune condition humaine des deux personnages mis en parallèle. Finalement en explorant les zones d'ombres de ses personnages, Malouf revient à mettre en parallèle des manières d'être ou d'agir, des « postures » face à une même catégorie existentielle pour l'être humain, résidant ici en la mort, et plus particulièrement l'épreuve du deuil.

En premier mouvement, nous avons observé dans *Ransom* une présence répétée d'antithèses, qui, dans le cadre de l'hypothèse d'un « *writing back* » en tant que « renversement du canon occidental », manifestait une lutte contre une rigidité de représentations. La répétition ne manifeste donc ici, non pas seulement une accentuation, mais bien, grâce aux variations, une construction similaire à celle mise en œuvre dans l'*Iliade*, et à celle – dichotomique – notamment du romanesque qu'expose Jean-Marie Schaeffer. Au travers des confrontations entre les différents personnages –

¹ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009:129-141.

² *Ibid.*: 207. « Priam [...] fait le tour du chariot et enfin, lève le voile recouvrant le visage de son fils. [...] Dans son dos il [Somax] entend les petits bruits que fait Priam. Ils sont inintelligibles mais il les comprend bien assez. Ses pensées se déplacent le long de la longue nuit qu'ils ont passé, lui et la mère du garçon, lorsqu'ils ramenèrent son plus vieux fils à la maison et qu'ils s'assirent dans la lumière incertaine d'une lampe, de chaque côté du corps sans vie. Sans mots mais non silencieux ». [Nt]

Achille/Patrocle, Achille/ Hector, Priam/Hécube, Priam/Somax, Priam/Achille –, c'est diverses problématiques humaines qui sont explorées, nous donnant un panel de conduites ou de « manières d'être » sans qu'il y ait forcément jugement de l'une ou de l'autre. La confrontation d'attitudes opposées, joue en effet pour Schaeffer, un rôle axiologique :

il est rare que le romanesque blanc [portant les valeurs du Bien, Beau, et Bon] lui-même se passe entièrement de toute incursion dans le romanesque noir. [...] Il y a à cela une raison qu'on pourrait dire presque structurelle : la visibilité d'un extrême polarisé, qu'il soit positif ou négatif, se nourrit toujours en creux de l'extrême auquel il s'oppose.¹

Il poursuit son analyse du romanesque en en donnant ses traits principaux. Le premier consiste en « la prolifération de minidiégèses qui constituent autant de variations du thème romanesque », un « côté *sériel* [...] [qui] semble lié au plaisir de la répétition dans la variation, ou de la variation dans la répétition », un aspect que nous venons de détailler : la multiplication des récits secondaires chez Malouf explorent nos attitude face à la mort variant le thème des relations père-fils. « Un deuxième trait important réside dans l'importance des coups de théâtre » : chez Malouf, c'est la même structure opposant deux manières d'être, qui régit le rythme de la narration. En effet, celui-ci use du procédé du contraste, alternant longs développements méditatifs avec des épisodes où l'action, réduite, produit un rythme singulier et retient l'attention du lecteur. Enfin, Schaeffer expose « la particularité du mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur ». Or Malouf met bien en scène ici un « contre-modèle de la réalité » dans laquelle vit le personnage de Priam, qui est également, on l'a vu dans l'analyse de l'antithèse Bush/City, le contre-modèle d'une réalité australienne. Ce passage poreux de la fiction à la réalité est par ailleurs une caractéristique que met en évidence Schaeffer, pour lequel le romanesque dépasse le simple champ de la fiction :

le romanesque n'est pas seulement un topos fictionnel, il est aussi parfois un programme de vie. Il prend en charge quelque chose que, faute d'une meilleure expression, je qualifierais d' « utopie existentielle » – axiologique et/ou affective. Cette perspective utopique est la source de sa grandeur – et sans doute aussi, hélas, de sa misère.²

Ici, la perspective utopique de Malouf se situe dans l'exploration positive de la relation entre le Soi et l'Autre – c'est-à-dire d'une défamiliarisation – dont on a vu qu'elle est proprement le sujet de son roman.

¹ Schaeffer, Jean-Marie. « Le romanesque », *Vox poetica*, septembre 2002. Article temporairement indisponible sur *Vox Poetica*: <<http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm>>

² *Ibid.*

1.3. Une co-présence maintenue par la distance

La défamiliarisation ne se fait pas en effet sans la « différence », le versant opposé. Or nous constatons bien, que c'est par l'anti-épique, c'est-à-dire une focalisation sur l'ordinaire, le singulier, que l'auteur en vient à se rapprocher de l'épique, « monde de récits ». Afin que les deux versants soient maintenus visibles dans la narration, l'auteur nécessite la création d'un « dispositif d'observation », rendu possible par le procédé de la mise en abyme et de la métalepse, laquelle, par sa fonction de « transgress[ion] [d]es seuils de la représentation »¹ articule simultanément les deux instances pour faire penser la fiction et l'art du « *storytelling* », un art que met pleinement en scène l'*Illiade*.

Comme nous l'avons pleinement exposé en premier mouvement sous l'angle du « *writing back* », ne se plaçant ni dans une stratégie qui suivrait un héros épique, ni dans celle qui prendrait ceci à rebrousse-poil en une anti-épopée, Malouf décentre son regard dans son texte où se côtoient sur pied d'égalité chevaux et mules. Constamment, celui-ci met en opposition deux situations, afin de provoquer un contraste entre l'univers de l'épopée première et celui de son roman. Si dans l'*Illiade* le fait que les deux camps soient à égalité « signifie que le cœur du débat est ailleurs »², il semble bien au contraire dans *Ransom* que cette égalité soit le cœur du débat. Cette co-présence est permise par une stratégie de distanciation : Malouf suspend l'action et permet par la mise en abyme le détachement du regard, dans un récit circulaire dont la fin renvoie le lecteur à reconsidérer le roman dans son ensemble.

Au premier abord, il semble que le roman de Malouf se situe dans une opposition à l'épopée en tant que « récit d'évènements, de faits ». En effet, celui-ci nous donne à voir des personnages le plus souvent immobiles, pensifs ou rêveurs, où c'est donc l'exercice de la pensée qui est mis en avant. Ceci ne signifie pas pour autant que le récit soit figé. Ces longs espaces que l'auteur ménage suspendent l'action pour mieux nous distancer de l'objet et permettre une réflexion à laquelle les personnages eux-mêmes se livrent dans ces récits secondaires.

¹ Expression de Genette.

² Goyet, Florence. « L'*Illiade* : vers la cité », *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Illiade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : H. Champion, 2006 : 68.

En premier lieu donc, le lecteur semble mis en situation de penser par une scénographie qui favorise l'observation. Nombreux, en effet, sont les passages où les personnages sont « assis », l'action se déroulant dans leur esprit, dans leurs pensées : l'action n'est finalement pas figée donc, mais se déroule dans un espace différent de celui dans lequel le lecteur attendrait ordinairement « les actions » – l'espace, intérieur, de l'esprit des personnages, de leur mémoire ou de leur réflexion présente. L'auteur insiste ici cependant sur la fixité de ses personnages, afin de mettre en valeur ces moments où la pensée se déploie. Lors de la comparaison que Somax opère entre lui-même et Priam face à l'épreuve du deuil, les deux personnages sont immobiles dans l'espace du premier plan de narration (mais mobiles dans leurs pensées) : « *they come to a halt. [...] The carter continues to sit. Juggling the traces lightly in his hand, he gazes fixedly ahead* »¹. Même processus au chapitre IV lorsqu'Achille se réconcilie avec son ennemi mort, Hector, dans la contemplation de son corps, lui permettant d'atteindre une harmonie en lui². Ces encadrements de la pensée par une scénographie identique – l'immobilisation, la suspension du temps narratif premier – plongent le lecteur dans un état similaire. Les personnages sont véritablement « mis en scène » pensant. L'esthétique de Malouf est d'ailleurs très théâtrale : sa division en cinq chapitres rappelle immédiatement la partition d'une tragédie classique, chaque chapitre étant introduit par la description du nouveau décor (camp d'Achille en bord de mer (I), palace de Priam dans Troie (II), l'entre-deux des camps Achéens et Troyens (III), intérieur du camp d'Achille (IV), entre-deux des camps et approche de Troie (V)) dans lequel se passe l'action – une action qui se passe sur un seul jour (si l'on se place sur le premier plan de narration).

Ce procédé d'une réelle mise en scène de la pensée peut faire penser à la vision du théâtre selon Bertolt Brecht qui choisit de créer une distance entre l'objet (la passion, l'idée, etc.) sur scène et le sujet (le spectateur), condition a priori du savoir. Il atteint cette distance en insérant des moments de commentaire de l'action ou l'intervention d'une instance narrative (narrateur, auteur) dans l'univers de la fiction, brisant l'illusion théâtrale et donc l'identification du spectateur aux personnages qui empêcherait la pensée raisonnable (c'est-à-dire détachée de la subjectivité) de fonctionner :

La représentation soumet les sujets et les processus à un procès d'éloignement. C'était l'éloignement indispensable pour qu'on pût comprendre : admettre qu'une

¹ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 207. «[...] ils font une halte. [...]Le cocher est resté assis. Secouant légèrement les rênes dans sa main, il contemple fixement devant lui ». [Nt]

² *Ibid.*: 187-191.

chose “se comprend toute seule”, n’est-ce pas tout simplement renoncer à la comprendre ?¹

Il désigne ce processus de l’expression « théâtre épique », un théâtre qui a pour but d’éveiller la conscience du spectateur sur les idées, les modes d’actions, la représentation de la société présentés dans la pièce. Ce procédé, pareillement utilisé chez Malouf par l’abondance des commentaires des actions des personnages, éloigne alors le lecteur de la subjectivité première que la mise en scène des pensées de ces derniers impliquait. De plus, en présentant les personnages bien connus de l’épopée sous un jour différent, Malouf semble bien correspondre au projet de distanciation évoqué par Brecht dans le développement de ce type de théâtre :

Distancier un processus ou un caractère, c’est d’abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu’il a d’évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité.

et ensuite :

Distancier, c’est donc “historiciser”, c’est représenter les processus et les personnages comme des processus et des personnages historiques, autrement dit éphémères. Qu’a-t-on gagné à cela ? On a gagné que le spectateur ne voit plus les hommes représentés sur la scène comme des êtres absolument inchangeables, échappant à toute influence et livrés sans défense à leur destin.²

En effet, l’auteur australien s’emploie bien dans *Ransom* à réinscrire ses héros (au sens de personnage ici) dans une temporalité, une évolution, rappelant leur statut d’être humain – donc mortels – au lecteur qui se souvenait plutôt de héros, guidés par les dieux et dont la mort remarquable les avait figés néanmoins dans une image d’immortalité.

La suspension de l’action de la narration première entrainerait donc ici de la même manière, une distanciation du sujet vis-à-vis de l’objet, redoublant le détachement déjà introduit par les commentaires-réflexions des personnages sur leurs propres actes. Cette distance est également un outil dégagé par Florence Goyet dans *l’Iliade*, qui démontre cette propriété de la répétition (dans le parallèle-homologie et son dédoublement) permettant alors de « prendre de la distance vis-à-vis de la narration principale », et faire agir ainsi notre faculté de jugement³.

¹ Brecht, Bertolt. « Théâtre récréatif ou théâtre didactique? », in *Écrits sur le théâtre*, trad. De l’allemand par Jean Tailleur et Gérald Eudeline, Paris: L’Arche, 1972 : 259-260.

² *Ibid.*: 294 et 295.

³ C’est ainsi que Florence Goyet précise la fonction du redoublement d’épisodes narratifs dans *l’Iliade* construisant des parallèles entre situations : « L’histoire de Clytemnestre permet à l’auditeur de « raisonner » constamment sur deux plans [par surimposition] ». Goyet, Florence. « *L’Iliade* : vers la cité », *Penser sans concepts : fonction de l’épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : H.Champion, 2006 : 75 et 116 pour la citation en note.

Ransom est donc un récit de la contemplation : il présente des personnages qui observent et pensent ; sujet dont la mise en profondeur provoque une sorte de retour sur le lecteur, le plaçant lui aussi alors dans une position d'observation. Cette mise en scène de personnages qui prennent le temps de voir et penser, ne se limite pas, par ailleurs, à la mise en scène d'un personnage contemplatif favorisant elle-même la contemplation du lecteur : l'objet observé n'est tout simplement bien souvent que le sujet lui-même, produisant alors une mise en abyme de la situation. Nous prendrons un exemple paradigmatique, situé au chapitre III, dans lequel Priam se met en situation d'observation imaginaire de l'univers conté par Somax. Il semble alors se dédoubler en sa personne « réelle » et une deuxième instance imaginaire lui permettant un regard sur lui-même observant :

It was as if you had found yourself peering through the crack in a door (exciting, Priam found, this imagining himself into a situation he would never have dreamed of acting out) and saw clearly into the fellow's life, his world – the world of the daughter-in-law too.¹

La comparaison et la parenthèse notamment, offrent cette réflexivité sur l'acte d'observation et d'imagination ; un acte que l'on peut très bien, par analogie, mettre en parallèle avec le nôtre à la lecture de ce roman : nous aussi nous sommes dans une situation d'imagination de l'univers que décrit Somax. On repère également ce procédé au chapitre V lorsque Néoptolème imagine au préalable la scène qu'il va vivre ensuite, matérialisant l'acte d'imagination auquel tout lecteur – tout être humain – est confronté :

The rest is headlong and bloody but unfolds with the effortlessness of trance – that is how the youthful hero sees it, and how he has lived it through long days of training in boyish dreams. But the moment, when it arrives, is not at all like that.²

Le tiret disjonctif permet, à l'image de la parenthèse, d'introduire le commentaire sur l'action décrite.

C'est donc par une mise en abyme de la situation d'observation que l'auteur provoque un détachement d'avec l'histoire relatée chez son lecteur. Les parallèles mis en abyme (doublés) dans ces moments où les personnages se voient en position

¹ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 127. « C'est comme si vous vous trouviez observant au travers de la fente d'une porte (émoustillant, Priam pensa, ce double imaginaire plongé dans une situation dont il n'aurait même pas imaginé être l'acteur) et que vous voyiez distinctement la vie de cet homme, son univers- également l'univers de la belle-fille ». [Nt]

² *Ibid.*: 212. « Le reste n'est que sang et précipitations tête-baissée mais se déroule avec la facilité de la transe - qui est la manière dont le jeune héros perçoit cela, et la manière dont il l'a vécu dans ses rêves d'adolescent pendant ces long jours d'entraînements. Mais la scène, lorsqu'elle advient, ne se passe pas du tout ainsi ». [Nt]

d'observation ou d'imagination, produisent ainsi l'arrachement au « moi » (dédoublement) nécessaire à la pensée raisonnée. On constate par ailleurs que c'est au travers de la mise en scène d'un acte d'imagination plus que d'un acte de raison, que l'auteur crée cette distanciation, révélant que la subjectivité également, contre tous préjugés, est capable d'atteindre une justesse de représentation, une connaissance (une objectivité) devant celle considérée d'ordinaire comme notre faculté « objective » – la raison.

Enfin, nous remarquons clairement, par la présence d'indices semés par l'auteur au fil du récit qui nous mènent à la pirouette finale, que ces personnages ne font pas que réfléchir sur leur personne humaine mais bien également sur leur statut en tant que héros d'une célèbre épopée. C'est ce procédé qui permet le véritable détachement. Malouf nous fait ainsi penser l'acte de fiction en lui-même, ce que nous avons déjà pu apercevoir au paragraphe précédent dans la mise en scène de cet acte au sein de l'histoire. Tout en inscrivant une frontière nette entre univers fictionnel et univers réel, l'auteur établit une relation d'interpénétration entre les deux instances grâce à des procédés de métalepse qui nous rendent alors conscients du « pacte de représentation » qu'implique la fiction, ainsi que de ses fonctions, et rendent son roman « circulaire » : sa fin nous oblige à repenser le texte par son début et dans son ensemble, un des traits nécessaires à l'épique selon Florence Goyet pour qui le lecteur doit « “[tenir]” dans son esprit l'ensemble de l'épopée »¹. Les procédés qui permettent ce processus – la tradition orale dans lequel baigne le texte, ou aujourd'hui sa diffusion inter-média – offrent le dépassement des frontières purement textuelles de l'œuvre afin d'« “habiter” le lecteur »². Or c'est bien ici un va-et-vient des frontières de la fiction à celles de la réalité que nous permet l'outil de la métalepse. On notera par ailleurs que ce même dépassement est décrit par Schaeffer à propos du romanesque et de la fiction – dont il érige ce procédé en caractéristique fondamentale³.

¹ Goyet, Florence. « L'épopée retrouvée: Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XXe siècle à l'époque contemporaine » à paraître dans sa version allemande : « Das wiedergefundene Epos. Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute » in Krauss, Charlotte et Urs Urban (sous la dir. de). *Über die Bedingungen der Möglichkeit eines Neugründungsepos*, Université de Strasbourg, Münster, LIT-Verlag, à paraître 2012.

² *Ibid.*

³ « [L]e romanesque a parfois une tendance remarquable à “parasiter” la vie réelle, ou plutôt à effacer les frontières entre la sphère du “ludique” et celle du “sérieux”. Bref, le romanesque n'est pas seulement un topos fictionnel, il est aussi parfois un programme de vie ». Schaeffer, Jean-Marie. « Le romanesque », *Vox poetica*, septembre 2002. Article indisponible temporairement sur *Vox Poetica*: <<http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm>>

La métalepse est définie par Genette « comme franchissement de la frontière entre deux mondes, celui que l'on raconte et celui où l'on raconte »¹. Ainsi,

tout récit est une narration d'évènements et [...] par conséquent il s'organise en deux niveaux clairement séparés : le niveau de la narration et celui des évènements narrés. Cette distinction n'apparaît d'ailleurs pas comme étant spécifique au récit, mais semble définitoire de la représentation comme telle.²

Or, la métalepse et tout procédé méta-fictionnel³ trouble la frontière existant entre ces deux niveaux :

Leurs effets peuvent en effet aller jusqu'à une déstabilisation du fonctionnement représentationnel comme tel, marqué par l'effondrement de la frontière qui sépare l'acte représentationnel de l'univers représenté. Dispositif expérimental qui explore les frontières de l'acte représentationnel, la métalepse nous en apprend du même coup beaucoup sur les conditions du fonctionnement normal de la représentation.⁴

Genette associe également tout phénomène d'analepse (flash-back) et de prolepse (anticipation) à cette figure⁵. Les récits secondaires qui ponctuent le roman de David Malouf sont précisément la plupart du temps des retours en arrière sur une période passée de la vie d'un personnage, ou l'anticipation ou vision d'une scène, d'un évènement à venir.

En effet, les récits secondaires provoquent une dilatation du temps des évènements narrés : de constants flashbacks sont opérés, revenant sur des épisodes antérieurs à la guerre de Troie (remontant même jusqu'à la fondation de la ville lorsqu'au chapitre V, Priam en évoque la construction dans son retour contemplatif vers la cité). *L'Iliade* regorge également de tels récits, mais on trouve dans *Ransom* certains de ces récits secondaires (dans le chapitre V notamment) qui prennent l'aspect d'un commentaire tout en revenant sur des évènements qui ont eu lieu à l'intérieur du roman. Ainsi, Priam dans ce dernier chapitre revient sur son initiation qui a lieu au chapitre III en résumant ces principaux éléments sous la formule « *how he...* » (« comment il a fait ceci, comment il a fait cela »)⁶ rapprochant le personnage d'un narrateur de sa propre aventure. Mais c'est surtout au moyen de la prolepse, anticipant sur les évènements à venir, que l'auteur trouble cette frontière. Constamment, le lecteur fait face à des

¹ Genette, Gérard. *Figures III*, Paris : Seuil, Points, Essais, 1972 : 245.

² Pier, John et Schaeffer, Jean-Marie. *Métalepse : entorses au pacte de la représentation*, Paris : éd. De l'école des hautes études en sciences sociales, 2005: 11.

³ « La métalepse entretient de ce fait des rapports avec la métafiction et le commentaire métafictionnel, mais aussi avec les métalangages et les fonctions métatextuelles, ainsi que plus généralement et dans une perspective transdisciplinaire, avec le problème de la récursivité. » *Ibid.* : 13.

⁴ *Ibid.*: 12.

⁵ « *Métalepse* fait ici système avec *prolepse*, *analepse*, *syllepse* et *paralepse*, avec le sens spécifique de : « prendre (raconter) en changeant de niveau. » Genette, Gérard. *Discours du récit*, Paris: Seuil, Points, Essais, 1972, 2007 pour la présente édition : 244 (note 4).

⁶ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 210.

personnages qui anticipent une scène par imagination. Néoptolème, dans ce dernier chapitre par exemple, imagine son combat avec Priam avant la rencontre réelle: « *that is how the youthful hero sees it, and how he has lived it through long days of training in boyish dreams. But the moment, when it arrives, is not at all like that* »¹. On constate que l'auteur inscrit bien une nette frontière entre l'imagination du garçon (monde fictionnel) et la réalité en montrant l'inadéquation des deux univers. Il rétablit cependant un lien constant entre les deux, manifestant l'importance de la fiction dans notre appréhension du réel. De plus, cette scène est elle-même une prolepse sur le déroulement des événements dans le mythe grec, l'*Iliade* ne contenant en aucun cas la mort de Priam. Ceci est pointé par l'auteur qui remet sur pieds son héros juste après qu'il se soit fait décapité par Néoptolème au biais d'une formule manifestant explicitement ce jeu avec le temps, ce jeu avec la narration de l'*Iliade* : « *But time has not yet reached that point. The blood still warm and ticking in his wrist, Priam...* »². L'épisode de Néoptolème est donc descriptible comme une double prolepse : Néoptolème anticipe par projection le meurtre de Priam, un épisode lui-même proleptique, puisqu'il ne fait pas partie de l'*Iliade*, ni de *Ransom* d'ailleurs. La prolepse est alors réalisée à deux niveaux : par rapport au déroulement de la narration de *Ransom* même, ainsi que dans son rapport au texte-source, les deux témoignant d'un même jeu littéraire avec le temps de l'histoire qu'il est censé raconter. En effet, même au temps d'Homère les événements de la guerre de Troie sont connus de tous. En cherchant à redonner un intérêt narratif à une histoire peut-être délaissée du public par ce fait que « tout le monde en connaît le déroulement », Malouf joue avec la chronologie des événements et redonne un certain suspens à l'histoire.

Le procédé de la métalepse est ensuite directement perceptible dans le vocabulaire que l'auteur emploie. Ce dernier ponctue en effet son récit de termes relevant du lexique littéraire, nous positionnant sur un second plan narratif de métadiscours. Ces insertions s'intensifient au fil du récit pour prendre toute leur mesure métadiscursive au chapitre V, dans lequel la figure de Somax en tant que conteur est clairement exposée. Ainsi, nous repérons des indices du type « *Their adventure is nearly over* », « *the end, which is so close now, seems to have been miraculously suspended.* », « *No need this time for a guide or safe-conduct* », « *the last days of this story belong to him* », et ainsi de suite; qui peuvent être aussi bien interprétées selon le

¹ *Ibid.*: 212. « c'est ainsi que le jeune héros le voit, et la manière dont il l'a vécu au travers de ces longs jours d'entraînement au sein de ses rêves virils. Mais l'instant, lorsqu'il survient, ne se déroule pas du tout ainsi ». [Nt]

² *Ibid.*: 215. « Mais le temps n'a pas encore atteint ce moment. Le sang encore chaud et pulsant dans son poignet, Priam. . . ». [Nt]

niveau des événements narrés que selon celui de la narration par l'utilisation de termes possibles aux deux situations (notamment dans le cas de « aventure » ou « fin »). En effet, par l'usage du discours indirect libre, brouillant la détermination de l'identité du narrateur (extra et hétérodiégétique ou intra et homodiégétique ?), le lecteur a en face de lui les deux niveaux de la narration superposés lui offrant une réflexion sur leur relation. L'usage du discours indirect libre laisse en effet un trouble subsister quant à la détermination de l'univers auquel ces syntagmes font référence (celui des événements narrés ou celui de la narration). Cependant, le récit qui s'achève sur Somax mis en scène en train de s'imaginer les histoires qu'il va pouvoir tirer de cette aventure nous fait reconsidérer l'ensemble du récit que nous venons de terminer sous la perspective de ce possible narrateur qui vient d'apparaître sous nos yeux : la présence de métadiscours est confirmée et l'enjeu de l'histoire se déplace du récit des événements de la guerre de Troie à celui de la narration : la focalisation se tourne sur l'acte de narration en lui-même, et non plus sur l'histoire ou le plan premier de narration. À quelques reprises en amont dans le roman, Malouf nous livre des indices de cette pirouette finale. Au chapitre III par exemple, la traversée de la rivière censée être source de danger et donc de trouble est vécue assez plaisamment par Priam qui pense déjà à sa force littéraire dans un récit: « *He hung on hard to the crossbench and looked happily out over the expanse of sounding water with its eddies and haphazard cross-currents of light, already telling himself, in his head, the story of their crossing and feeling steadfast, even bold* »¹. C'est finalement plus l'idée que cette aventure possède un caractère romanesque que l'aventure elle-même qui renforce l'attitude de Priam, établissant une fois de plus un espace poreux entre univers de la fiction et univers réel.

Enfin, comme nous l'avions évoqué ci-avant, cette présence métadiscursive rapproche l'attitude des personnages de celle de l'auteur ou du lecteur, mettant en abyme cette dernière : par analogie, nous pouvons associer l'attitude du personnage avec celle de l'auteur ou du lecteur, transcendant alors la barrière qui sépare l'univers fictionnel de l'univers réel. En effet, si l'on se place au niveau de la narration, il est aisé de lire en les pensées de Priam la même attitude qu'adopte l'auteur à l'écriture de ce roman :

He has stepped into a space that till now was uninhabited and found a way to fill it. Not as he filled his old role as king, since all he had to do in that case was follow convention, slip his arms into the sleeves of an empty garment and stand still, but as

¹ *Ibid.*: 153. « Il se suspendit aux berges et observa avec bonheur l'étendue d'eau résonnant de ses tourbillons et dangereux courants croisés de lumière, se contant déjà, dans son esprit, l'histoire de leur traversée, se sentant résolu, presque audacieux même ». [Nt]

one for whom every gesture had still to be hit upon, every word discovered anew
[...].¹

De même, l'auteur aurait pu choisir de se glisser dans « les manches de l'épopée » et de suivre l'histoire bien connue, mais il préfère se détourner de celle-ci tout en demeurant dans son moule, pour « combler un espace vierge » en racontant des histoires peu connues voire inconnues (car inventées) des auditeurs.

En jouant avec le temps du récit au moyen de la prolepse et de l'analepse, ainsi que par de claires insertions de métalangage, et enfin par la mise en parallèle possible entre la position d'un personnage avec celle de l'auteur, l'auteur établit donc un champ d'interpénétration du seuil de la narration d'avec celui des événements narrés, qui, en troublant le lecteur, lui offre à penser sur la relation qui lie l'un à l'autre. Il se rapproche alors de la définition de fiction élaborée par Schaeffer. Ce dernier pointe en effet le fait que « nous avons tendance à lire les métalapses comme des processus antifictionnels »², c'est-à-dire brisant l'illusion de la fiction ; mais, ajoute-t-il, « sa fonction est fort différente : elle doit aménager une voie de passage entre les deux univers tout en maintenant leur co-fonctionnement [...] ». La fiction n'est pas illusion mais conscience de cet état d'illusion : « l'immersion fictionnelle est un état mental scindé en deux ou [...] un “comportement biplanar” », et « en ce sens, la métalapse, conçue comme technique représentationnelle, peut être considérée comme un emblème de l'immersion [...] »³. Malouf nous dispose bien, grâce aux procédés décrits, dans cette situation d'entre-deux, laquelle est de plus, une situation d'entre-deux œuvres – l'*Iliade* et *Ransom*. L'auteur australien vient mettre en avant ce que permet notre imagination, à la source des possibles de la réalité en mettant en scène régulièrement ces personnages qui anticipent sur l'action à venir par vision ou projection dans le futur, ou qui racontent des épisodes leur permettant de penser le présent – rôle, par excellence, de la fiction. Et de l'épopée ?

¹ *Ibid* : 209. « Il a pénétré dans un espace qui, jusqu'à présent, était resté inhabité et a trouvé une manière de l'emplir. Non comme il remplissait son vieux rôle de roi, sachant que tout ce qu'il avait à faire dans ce cas était de suivre la convention, glisser ses bras dans les manches d'un vêtement vide et demeurer immobile, mais à la manière d'un individu pour lequel chaque geste avait encore besoin d'être exploré, chaque mot découvert à nouveau [...] ». [Nt]

² Schaeffer, Jean-Marie. « Métalapse et immersion fictionnelle » in Pier, John et Schaeffer, Jean-Marie. *Métalapses : entorses au pacte de la représentation*, éd. De l'école des hautes études en sciences sociales, Paris, 2005: 330.

³ *Ibid*: 331 et 333.

« L'épopée ne joue jamais sur le suspens : tous savent toujours ce qui les attend »¹, nous dit Florence Goyet dans son analyse. Or ici, c'est bien ce que Malouf parvient à créer en jouant sur la (les) chronologie(s) littéraire(s) et les repères du lecteur qui croit connaître par cœur l'intrigue de l'*Illiade*, un récit dont l'issue est elle-même connue et dont les personnages eux-mêmes connaissent leur destin. L'ultime chapitre met en lumière le véritable sujet de son roman : l'art du conte, et le rôle de l'imagination dans notre quotidien qui nous permettent d'appréhender notre réalité de manière plus sereine nous offrant des modes d'existence et d'action possibles. Cet enjeu principal est révélé explicitement dans l'« *Afterword* » qui conclue l'ouvrage: « *its primary interest is in storytelling itself – why stories are told and why we need to hear them, how stories get changed in the telling – and much of what it has to tell are “untold tales” found only in the margins of earlier writers* »², un thème également abordé lors d'une conférence donnée quelques temps après la publication de son roman et dont le titre parle de lui-même³: dans cette dernière, l'auteur redonne ses lettres de noblesse à notre faculté d'imagination, trop souvent rangée au placard dans les domaines de la connaissance au profit de la raison. Malouf remet véritablement ici l'art de la parole – c'est-à-dire l'art de l'épopée par excellence – en circulation : « *Words are powerful* »⁴ et ont, dans leur transmission, ce pouvoir immense de créer du lien là où tout repère était absent. Nous pouvons également y déceler le reflet de la tradition d'une parole orale et nomade à la base de la communauté Aborigène, qui place le rêve et l'imagination comme piliers de cette dernière. Dans *Songlines*, Bruce Chatwin relate cette tradition d'une communauté où les individus cartographient leur territoire et s'y déplacent selon une logique d'une parole imprégnée de la musique et du rêve :

Ici en Australie, les ancêtres se sont eux-mêmes créés à partir de l'argile, par centaines et par milliers, un pour chaque espèce totémique. Ainsi quand un Aborigène vous dit : “J'ai un rêve Wallaby”, il veut dire : “Mon totem est le Wallaby. Je suis le membre du clan Wallaby. [...] Toutes les espèces [...] peuvent être un rêve.[...]” Il continua en m'expliquant comment, lors de sa traversée du pays, chaque ancêtre avait laissé dans son sillage une suite de mots et de notes de

¹ Goyet, Florence. « L'Illiade : vers la cité », *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Illiade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : H.Champion, 2006 : 154.

² Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 223. « son intérêt premier réside en la narration elle-même – pourquoi des histoires sont racontées et pourquoi nous les écoutons, comment les histoires se transforment lorsque nous les contons – et beaucoup de ce qu'il a à raconter consiste en les “histoires non racontées” que l'on ne trouve que dans les marges des anciens écrivains. » [Nt]

³ Malouf, David. « *Fiction and why we still read it* », *Graduate Connections Breakfast with Dr David Malouf*, Four Seasons Hotel, Sydney, 9th of March 2011.

⁴ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 61.

musique et comment ces pistes de rêve formaient dans tout le pays des « voies » de communication entre les tribus les plus éloignées.¹

Or c'est bien une genèse du même type qui débute le roman. On assiste au chapitre I à la naissance d'Achille du ventre maritime de sa mère, un élément liquide également caractérisé par le son de sa « voix » : « *The sea has many voices* » est la première phrase de *Ransom*. Mais loin d'être l'apanage des populations indigènes, la parole est le ciment de toute communauté. Malouf amorce cette première rencontre du lecteur avec Achille sans citer son nom, inscrivant une portée universelle à l'épisode : « *The voice the man is listening for is the voice of his mother* ». Jusqu'à la sixième page, le lecteur ne sait qu'il a affaire au monde de l'*Iliade* que par ce qu'il a pu entendre du livre (critiques, résumé, etc.). Kinsella manifeste ce même fait dans son essai sur la dichotomie Bush/City :

*Stories like this circulate from shed to pub, pub to pub, and become folklore. A relative take them to the city. They appear in books of anecdotes, become part of the myth of the place. They become public and gentrified, and one might argue, citified.*²

Malouf semble bien alors rétablir un état dont Walter Benjamin déplorait la disparition causée par notre société moderne dans laquelle la sphère de l'information-communication empiète sur le littéraire, le temps de l'épopée – temps de l'oralité – étant révolu :

*the art of storytelling is coming to an end. Less and less frequently do we encounter people with the ability to tell a tale properly. More and more often there is embarrassment all around when the wish to hear a story is expressed. It is as if something that seemed inalienable to us, the securest among our possessions, were taken from us: the ability to exchange experiences. One reason for this phenomenon is obvious: experience has fallen in value. [...]the storyteller is a man who has counsel for his readers.[...] After all, counsel is less an answer to a question than a proposal concerning the continuation of a story which is just unfolding.[...] Counsel woven into the fabric of real life is wisdom.*³

¹ Chatwin, Bruce. *Le Chant des Pistes*, trad. Jacques Chabert, Le Livre de Poche, LGF, 1988: 26. Le Temps du Rêve – *Dreamtime* – est un thème qui ressort par conséquent des textes aborigènes : voir Kevin Gilbert, Kath Walker ou encore Jack Davis. Heiss, Anita and Minter, Peter. *Macquarie Pen Anthology of Aboriginal Literature*, NSW: Allen and Unwin, 2008.

² Kinsella, John. « *From Paranoia to Celebration, the shifting city and the shifting "bush"* », *Contrary Rhetoric, Lectures on Landscape and Language*, North Fremantle, W.A.: Fremantle Press, 2008: 31. « Des histoires comme celles-ci circulent de l'étable au bistrot, de bistrot en bistrot, et deviennent folklore. Un proche les emporte avec lui en ville. Elles apparaissent dans des livres d'anecdotes, prennent part au mythe du lieu. Elles deviennent publiques et bourgeoises, et on peut le défendre, citadines ». [Nt]

³ Walter, Benjamin. « *The Storyteller* » in *Illuminations*, ed. By Hannah Arendt, transl. by Harry Zorn, London: Random House, Pimlico, 1999: 83-89. « l'art de la narration touche à sa fin. De moins en moins fréquemment nous rencontrons des individus ayant la capacité de raconter correctement une histoire. De plus en plus souvent on observe de l'embarras tout autour lorsque le souhait d'entendre une histoire est exprimé. C'est comme si quelque chose qui nous semblait inaliénable, la plus sûre de nos possessions, nous était retirée : la capacité à échanger des expériences. Une des raisons qui rendent ce phénomène évident : l'expérience s'est dévaluée. [...] Le narrateur est un homme qui détient des conseils pour ses lecteurs. [...] Après tout, le conseil est moins une réponse à une question qu'une proposition pour une suite à l'histoire qui se délie. [...] Le conseil tissé dans la matière de la vie réelle est sagesse ». [Nt]

Par *Ransom*, Malouf crée et met en mouvement cette parole, et ainsi, revient à la lettre-même de l'épopée, offrant à ses lecteurs contemporains un œil neuf sur l'*Illiade* d'Homère :

2. *Omeros*. « *to cut* » : de la scission à la démultiplication.

épos [...] et *épopée* dérivent d'une très ancienne racine indo-européenne, **wekw-*, qui signifie « parler », et que l'on retrouve aussi dans *vox*, *vocis* en latin, et *vak* en sanscrit (la voix), ou *eipein* en grec (dire, qui vient d'un ancien **weipein*). Toute du côté de la parole l'épopée s'oppose, mais est aussi complémentaire à l'acte, l'action, ce que les Grecs appellent *ergon*.¹

Omeros de Derek Walcott se comprend également au sein de cette définition étymologique du genre épique, mais sur un plan différent de celui qu'adopte *Ransom*: le poème caribéen œuvre en effet au cœur du langage dont il exploite la totalité des composants, signifié et signifiant – autant dans ses outils graphiques que sonores. Mis en tension par l'habituel jugement péjoratif sur la réécriture en contexte postcolonial (porté notamment par V.S. Naipaul), Walcott interroge l'art de l'épopée – c'est-à-dire un des arts de la *mimêsis* – nous plongeant au sein du débat ancestral sur la représentation du réel (notamment ici en littérature). *Mimêsis* se traduit couramment en effet par « représentation » ou « imitation », termes qu'emploient Platon et Aristote pour parler des différents genres poétiques (littéraires au sens actuel): là où le premier manifeste un impossible rapprochement entre le réel et la représentation², le second en exprime l'importance dans son étude de la comédie, la tragédie et l'épopée, toutes trois « réalis[ant] l'imitation au moyen du rythme, du langage et de l'harmonie »³. Walcott répète-t-il ou reformule-t-il par son poème imitant la structure en *terza rima* de la *Divine Comédie* ? L'imitation est-elle nécessairement stérile, non-créative ? Et l'imitation d'un texte peut-elle réellement donner une re-présentation du réel ? Nous avons déjà perçu la force du fonctionnement « modélisateur » de la fiction chez Malouf : peut-on en dégager une force positive donc dans *Omeros* ? Chez Walcott, la focalisation sur le trivial semble être le garde-fou du langage au sein duquel s'amorce la

¹ Labarthe, Judith. *L'Épopée*, Paris: Armand Colin, 2006.

² « Il semble donc que, si un homme habite à prendre toutes les formes et à tout imiter se présentait dans notre Etat pour se produire en public et jouer ses poèmes, nous lui rendrions hommage comme à un être sacré, merveilleux, ravissant ; mais nous lui dirions qu'il n'y a pas d'homme comme lui dans notre Etat et qu'il ne peut y en avoir, et nous l'enverrions dans un autre Etat, après avoir répandu des parfums sur sa tête et l'avoir couronné de bandelettes. Pour nous, il nous faut un poète et un conteur plus austère et moins agréable, mais utile à notre dessein, qui n'imiterait pour nous que le ton de l'honnête homme et conformerait son langage aux formes que nous avons prescrites dès l'origine, en dressant un plan d'éducation pour nos guerriers. Platon. *République*, livre III (392d-394^e et 396b-398b). Traduction d'E. Chambry, éd. Les Belles Lettres, in Aristote. *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Ed. Le Livre de Poche, Coll. Classiques, 1990 : 141.

³ *Ibid.* : 85.

défamiliarisation menant au renouvellement des représentations dans le poème, support de la parole, fondement du lien communautaire. Maintenant la co-présence de l'*Illiade* – de l'île Ste Lucie – et du texte contemporain par les mêmes procédés spéculaires que *Ransom*, qui permettent à son image une suspension du jugement produite et incarnée ici par l'ambivalence, c'est cependant sur un autre plan que l'accomplissement du processus est permis comme nous le constaterons en dernière partie.

2.1 De la division aux parallèles : le tissage du langage

Tel Maud Plunkett, Walcott tisse la texture du langage à la manière de l'édredon de son personnage, ou encore de la toile qu'Arachnée trame contre Athéna – un mythe raconté dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, les *Géorgiques* de Virgile et *La Divine Comédie* de Dante : l'auteur entremêle fils narratifs et motifs de manière à ce qu'ils restent continus même lorsque l'espace-temps et les personnages du récit changent. Le poème est en effet basé sur un principe de récurrence instituant des fils conducteurs à la lecture à divers niveaux du texte : de motifs aux sons-mêmes, la répétition se fait créatrice de sens, permettant la mise en parallèles des espaces-temps convoqué dans le poème, jusqu'à souvent construire des analogies nous donnant des images sensorielles « totales », nous transportant même parfois du physique au métaphysique.

Le texte de Walcott est caractérisé par la présence de motifs qui se répètent et se déclinent sous des formes variées mais qui peuvent être reliés constamment sous une même isotopie. On repère dans le chapitre XIV – qui servira de base à notre étude – le motif de la fourche exprimant la croisée de l'ennemi, la division et la violence. Elle est dans ce passage mise en scène dans la forme du navire (« *embrochures spitting fire* », « *beaked head* ») ainsi que dans le souvenir pastoral du champ hollandais (« *ploughed shire* ») ou dans le « sillon » creusé entre les deux navires (« *furrow* »). Ce même motif est présent au chapitre précédent (« *his forked shadow* »), tout comme dans les premières pages d'*Omeros* dans la strie présente dans l'image de la coquille de l'oursin de mer ou la cicatrice produite par l'ancre rouillée. Elle est notamment visible dans la récurrence tout au long du poème du terme « cornue », Ste Lucie étant souvent caractérisée par l'expression « *horned island* » – l'île cornue – faisant référence aux deux pitons volcaniques qui surplombent l'île. Ceci n'est qu'un exemple parmi d'autres : le motif du miroir appelé par l'expression « *distended glass* » ou encore la

présence de l'arbre et notamment du « *gommier* » sont deux autres motifs structurant le poème.

Une méthode comparable à cette « filature » de motifs est la reprise d'une métaphore d'un chapitre à l'autre. Dans la deuxième et troisième partie du chapitre XV nous retrouvons en effet l'opposition de la couleur rouge sur le blanc premièrement réalisée dans la partie deux du chapitre précédent où l'image d'un lièvre blanc perdant son sang se superpose à celle du vin sur une nappe, puis à celle du sang sur une neige immaculée. Cette métaphore se constate ensuite en début de partie trois du chapitre XIV sous un autre rapport : « *The Redcoats [...] dispersing like blossoms* » opérant une transition entre les deux parties. On l'aperçoit enfin au terme du chapitre XV où la coque du *Ville de Paris* laisse se déverser les bouteilles de vin tachant l'écume de la mer. La juxtaposition de l'image du « sang cramoisi » se répandant dans la mer d'avec celle de l'alcool teintant l'écume et de plus l'usage du terme « sang » à deux reprises dont la deuxième se fait dans un usage métaphorique (« *wine-bottles/ bobbed in wake, crimson blood streamed from the wood/ as they drifted in the mild current from the battle's/ muffled distance. The casks and demijohn's blood/ stained the foam [...]* ») nous fait associer les deux et nous rappelle également la métaphore élaborée au passage précédent, entremêlant les divers comparants sous les termes communs des couleurs rouge et blanche. Ce contraste se rencontre encore au chapitre XXXV – entre autres : « *The snow and the blood that we drink* ».

Le principe de récurrence intervient par la suite au niveau des termes-mêmes : la répétition d'un mot au sein du même chapitre, voire de deux chapitres, voire du livre tout entier produit un fil que le lecteur peut suivre tout au long du poème. Le terme « *swift* » par exemple est omniprésent, notamment sous l'image de l'oiseau qui suit le personnage d'Achille : « *Then he saw the swift/ crossing the cloud-surf* » (chapitre I). Ce mot exprime par la suite soit la même image devenant alors motif récurrent, soit son sens adjectival (« rapidité, vivacité ») permettant un tissage plus serré des significations du texte. Au sein du passage, on repère la récurrence d'autres termes tels que « *hoisted* », « *close* », « *canvas* », etc. Cette récurrence est finalement productrice de comparaisons : le lecteur rapproche instinctivement les deux passages où le terme se trouve sans toutefois l'imposer nécessairement. C'est de cette manière que Walcott crée la comparaison entre les navires combattant l'un contre l'autre et le comportement prédateur des pélicans : les deux termes de la comparaison existent par la présence du même verbe « *veer* » et plus manifestement par le comparant « *so* » (que je traduirais par « ainsi »).

C'est enfin au travers de l'homophonie, récurrence de mêmes sons, que les parallèles ou échos sont construits. Par exemple, l'orme fendu répond au barreur par le rapprochement des sonorités : « *elm* » / « *helmsman* ». L'homophonie est même parfois graphique : « *stem-to-stern* », ici rapprochant deux termes dans leurs sens opposés (queue et proue) qui font des deux pôles s'affrontant – les Français contre les Anglais – deux unités à égalité. Cette égalité est également mise en œuvre dans la juxtaposition de vers en créole (s'approchant du français) et de leur traduction en français, tel qu'au début du chapitre III, instaurant des comparaisons entre les langues mêmes. À l'image de l'*Iliade* donc, Walcott construit un suivi du sens par les sons. En effet,

En même temps que l'aède accueille les noms dans son vers à six mesures, l'hexamètre, il s'attache aux sons des noms, et laisse ceux-ci guider sa voix. Maître d'étymologie, non pas au sens moderne de l'origine linguistique, mais au sens ancien de la vérité enclose dans ce que disent les mots, il s'amuse autour du nom mégalomane d'Agamemnon, autour du nom d'Achille, mis en rapport direct avec le nom des Achéens et avec celui de la douleur (*akhos*), qui s'acharne sur les hommes à cause de lui. Hec-tor, par sa première syllabe, est « celui qui tient » (*ekhei*), et par l'autre syllabe il tient profondément à Troie et aux Troyens, et par le heurt de ses deux consonnes centrales il est celui qui tue (*ektane*). Dans les mots, les syllabes résonnent, et dans les syllabes, les consonnes-racines, les voyelles qui alternent, [...] parce que l'aède Homère joue avec l'histoire de la langue – un jeu qui montre, efface, laisse entendre, mêle, fusionne, préserve. [...] Tout le mystère de l'épopée est là, dans le pouvoir dévolu au mot.¹

Il semble bien que Walcott use de ce pouvoir, instaurant des échos entre les diverses langues qu'il exploite, créant des passerelles de l'anglais au français (« *Mer was both mother and sea* »), voire à d'autres langages plus anciens, de l'indo-européen au latin : « *its demos demonic and its ocracy crass* » (p.206), « *marram* » (p.176), mot anglais signifiant « algues », provient de la racine indo-européenne *mori*-². Wai Chee Dimock décrit en effet l'épopée comme un genre absorbant une multitude de langages, prenant l'exemple de la *Divine Comédie* de Dante (dont nous observerons certaines de ses affinités avec notre *Omeros* par la suite) : « *The epic, in short, is a kind of a linguistic sponge* », et « *Dante uses "every register of his native language, neologisms, regionalisms, words associated with particular literary genres, other kinds of technical vocabulary [...] and, finally, foreign words."* »³. La différence avec Homère est la pluralité de langues disponibles dont il dispose, permettant un voyage linguistique dans

¹ Homère. *L'Iliade*, trad. De Philippe Brunet, éd. Seuil, coll Points, 2010: 10-11.

² *Indo European Lexicon*, Linguistics Research Center, College of Liberal Arts, The University of Texas at Austin, dernière mise à jour: 09 May 2011. Disponible sur le web: <<http://www.utexas.edu/cola/centers/lrc/ielex/X/P1329.html>>.

³ Dimock, Wai Chee. *Through other continents: American literature across deep time*, Princeton NY: Princeton University Press, 2006: 82 et 85 (citation de Zygmunt Baranski). « L'épopée, en résumé, est une sorte d'éponge linguistique. » « Dante utilise "chacun des registres de sa langue natale, néologismes, régionalismes, paroles associées à des genres littéraires spécifiques, différents types de vocabulaire technique [...] et, enfin, des mots étrangers." » [Ni]

des espace-temps différents au sein même du mot, grâce à l'utilisation de ces échos sonores et graphiques.

Ce procédé de récurrence est donc finalement ce qui permet – du son au motif – le passage d'un espace-temps à un autre et la comparaison entre deux (ou plusieurs) univers. Au chapitre XI et XII, par exemple, le lecteur est transporté de l'Irlande – convoquée dans l'imagination de Maud Plunkett rêvant de maisons, à l'île de St Lucia amenée par le souvenir de la maison d'enfance du narrateur par le terme « *house* »: « *She thought: I dreamed of this house with woods around it* », « *the peace of a wandering heart when it is housed. (chp. XI)/ Our house with its bougainvillea trellises [...]* » (chp. XII). Le terme « *swift* » en est la figure paradigmatique: libre de franchir les limites des océans et continents et d'en parcourir la distance, il n'en a que faire des frontières nationales. L'oiseau qui suit Achille, survolant les mers, est donc le symbole de ce passage libre d'un espace-temps à un autre. Le terme-même propose un parallèle entre le monde antique de l'*Illiade* en convoquant « *the swift runner/ Achilles* » (*The Iliad*, I, 142-143) au beau milieu des mers Caraïbes du présent. En tant que « voyageur », il évoque également ce motif présent dans l'*Odyssée*: « *The Ulysses motif ties in with dilatory devices that widen the horizon of the epic, provide temporal and spatial delay* »¹.

Cette dilatation du temps ne se réalise pas uniquement par les qualités graphiques ou sonores du langage, mais également par la picturalité que Walcott introduit dans son poème. En effet, le contraste du rouge sur blanc développé au chapitre XIV-XV dans l'univers du *midshipman* au temps des conquêtes coloniales se retrouve soudainement transporté dans les chapitres XXXV puis XL à XLIII sur le continent Nord-Américain chez les Indiens d'Amérique, mais aussi dans le Canada d'aujourd'hui. Lié à la saison hivernale puis automnale, il semble ce soient également le rythme « universel » des saisons et du lever du soleil qui rapprochent ces différents espace-temps (« *the same sunrise* » chp. XLIV, I).

Le lecteur se retrouve en position de comparaison de ces derniers, comme l'indique Rei Terada à propos de la division par le « *meridian* » du globe en deux espaces apparemment opposés: « *It is clear that the reader is meant to compare these*

¹ Pesch, Natascha. « *Walcott, Dante, Homer- Dilation and Intertextuality in Derek Walcott's Caribbean Epic Omeros* », *Studies: Das Wissenschaftsforum für Studierende 1*, 1996: 37. « Le motif d'Ulysse corèle, grâce à ces outils de dilatation qui élargissent l'horizon de l'épopée, et apporte un étirement spatial et temporel ». [Nt]

two journeys from Omeros, but less clear how they finally measure up to each other »¹. La division entre l’Ancien monde de l’*Iliade* dont l’origine se situe du côté européen du globe et le Nouveau monde des Amériques se fait finalement figure de comparaison où ce n’est plus une opposition à un contre un mais où plusieurs cultures différentes s’articulent. Si au chapitre XLI, l’auteur « *re-enter [...] [his] reversible world* » où « *the autumnal lake* » (XLI, II) est « *[the] opposite[of]* » « *[the] leaves on an autumn rake* » (XLI, I), la figure du « *swift* » parcourant le globe (motif récurrent du cercle) semble plutôt exprimer la multitude par cette dilatation des frontières (motif de l’inconsistance):

*For Walcott the meridian functions as a constitutive boundary between American and the “Old” Worlds; but his choice of this figure to represent that boundary communicates his suspicion of boundaries, for the meridian is as amorphous as it is definite.*²

Rei Terada poursuit cette argumentation en déclinant les différents sens du terme (« méridien »): nous voilà, une fois de plus revenus au langage. Cette division mène alors au parallèle permettant finalement d’opposer ou rapprocher différentes sociétés, c’est-à-dire différentes conceptions politiques, culturelles, historiques, etc. à la base d’une compréhension mutuelle: « *All these create dazzling links and shifts in which Walcott and his readers try to find out about sameness and difference, shared experience and the nightmare of History* »³, et ceci jusqu’au cœur du langage établissant lui-même ces « sauts ».

La répétition, plus qu’un procédé de « balisage » devient donc un puissant créateur d’analogies. Or l’analogie est, comme l’analyse Laurent Jenny, un outil commun dans le processus de perception, une perception qui nécessite l’apport de l’ensemble de nos sens, à la manière des correspondances de Baudelaire : « L’une des raisons « naturelles » pour lesquelles nous sommes sensibles aux analogies, c’est que notre perception est synesthésique [...]. Lorsque Baudelaire écrivait que les sons, les parfums et les couleurs « se répondent », il ne décrivait pas une fantaisie de poète mais

¹ Terada, Rei. *Derek Walcott’s poetry. American Mimicry*, Boston: Northeastern University Press, 1992: 37. « Il est clair que le lecteur est appelé à comparer ces deux voyages présents dans *Omeros*, mais beaucoup moins clair finalement de parvenir à saisir comment ceux-ci s’articulent l’un à l’autre ». [Nt]

² Ibid.: 39. « Pour Walcott, le méridien fonctionne comme frontière fondamentale entre Américains et les “Anciens” mondes ; mais le choix de cette figure pour représenter cette frontière communique sa méfiance de ces dernières, car le méridien est aussi dénué de forme qu’il est défini ». [Nt]

³ Pesch, Natascha. « *Walcott, Dante, Homer- Dilation and Intertextuality in Derek Walcott’s Caribbean Epic Omeros* », *Studies: Das Wissenschaftsforum für Studierende 1*, 1996: 37. « Tout ceci crée des liens et des changements impressionnants en lesquels Walcott et ses lecteurs tentent d’apprendre à propos de leurs ressemblances et différences, du partage de leur expérience et du cauchemar de l’Histoire ». [Nt]

plutôt une expérience commune »¹. Effectivement, Walcott dans son écriture, met en présence non pas seulement la vue mais également les sons, les odeurs, le toucher voire le goût dans une écriture particulièrement sensorielle. Ceci est perceptible dans l'ensemble de son poème et se ressent notamment dans les figures d'analogies – tel que le présente Laurent Jenny. Voyons par exemple cette comparaison: « *all their cannons could/ [...] hear the shout/ [...] and see the splintering wood,/ then close-fire muskets, like cicadas in drought, or stones that crack from a fisherman's beach-fire* ». On ressent bien ici la présence de l'ouïe et de la vue au sein d'une même image (on remarquera également la parenté de cette dernière avec la métaphore sous le même principe que la comparaison décrite plus haut): « Voir, c'est en même temps entendre et toucher » et « décrire ces correspondances par des métaphores, ce n'est donc pas faire une "opération poétique" particulière, c'est être "réaliste", se tenir au plus près de la perception »². La pensée par métaphores est donc plus banale dans notre appréhension du réel que l'on ne pourrait le penser et permet entre autres, comme l'analyse Florence Goyet à propos des métaphores assimilant les héros de l'*Illiade* à des éléments naturels, de concevoir une abstraction par un autre outil que la raison (une fonction mise en lumière également par Laurent Jenny³):

On voit bien l'intérêt : pour décrire cet univers inaccessible à la raison, pour nous permettre de comprendre au fond de nous-même l'opaque logique du combat, le texte construit un discours second. Il nous entraîne dans le récit circonstancié de la vie à la fois familière et étrange des forces élémentaires et animales.⁴

Outre cette analogie on constate en effet que les comparaisons élaborées par l'auteur pour décrire la scène puisent dans une même imagerie des prédateurs animaux permettant de décrire concrètement ce qui pourrait nous paraître un univers éloigné: « *you have seen pelicans veer over pink water/ [...] So stem-to-stern, Rodney's force...* », « *Huge tentacles/ rolled it as a cat boxes its prey* ». C'est en cela que la focalisation sur le prosaïque est par ailleurs importante : elle maintient en co-présence du texte la réalité du monde sensible.

¹ Jenny, Laurent. « Les Figures d'Analogies », *Méthodes et problèmes*, Département de Français Moderne, Université de Genève, 2011. Disponible sur le web en format pdf: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pdf/15-Les_Figures_Danalogie.pdf>

² *Ibid.*

³ « Si nous pensons par métaphores, c'est d'abord et souvent parce que nous en avons besoin pour nous représenter facilement et concrètement des entités abstraites irréprésentables. » *Ibid.* Voir également Paul Ricoeur dans *La Métaphore Vive*, y expliquant le rôle heuristique de cette figure.

⁴ Goyet, Florence. « *L'Illiade*: vers la cité », *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Illiade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : H.Champion, 2006 : 50.

Le principe de récurrence décrit ci-avant permet donc en plus de la construction de fils conducteurs, d'élaborer de véritables passerelles entre différents espace-temps ; de créer des parallèles offrant une appréhension du réel par le biais d'un de nos modes de pensée – l'analogie. Walcott semble bien ici exploiter l'entier rôle de la « pensée sans concepts » par l'outil du parallèle-homologie et parallèle-différence effectif à tous les niveaux de son écriture (de la syllabe au texte). Toutefois, cette construction du sens par l'instrument comparatif est loin de faciliter l'accès au sens : le suivi créé par le procédé de récurrence est également employé par l'auteur de manière à exposer une multiplicité de significations possibles pour un unique motif, mot ou son produisant une opacité de l'interprétation – tel que nous avons déjà pu le percevoir.

2.2. Du parallèle à la démultiplication : une remise en question du sens

En effet, si l'on peut repérer des fils conducteurs et un usage important du mécanisme de l'analogie permis par ces derniers – précédemment perçu en tant que mode ordinaire d'accès à la perception du réel –, ceux-ci sont déclinables en une pluralité de significations qu'il est par ailleurs possible d'agencer de différentes manières, questionnant directement le discours et son arbitraire, abordant la question de l'interprétation et donc du rapport entre signifiant et signifié. Nous avons déjà pu constater « l'étoilage » des significations au cœur de l'étymologie des mots, au travers de l'expression de Wai Chee Dimock, caractérisant l'épopée « d'éponge linguistique ». D'autres procédés permettent ici à Walcott de démultiplier le sens. Ces significations multiples sont impliquées par l'usage de mots dans leur polysémie ainsi que d'une multiplicité de références mythiques, symboliques, intertextuelles qui semblent nous donner une perception « totale » – comprenant le chaos plutôt que se dressant contre – de chaque signifiant convoqué dans le poème, résolvant alors le problème de la représentation et de l'indissoluble distance entre sujet et objet, chose et représentation de cette chose.

Si la métaphore est un outil aidant la perception du réel, cela ne l'empêche pas de se présenter sous une forme complexe : Walcott semble en effet davantage brouiller nos manières traditionnelles d'accéder explicitement au sens ou à l'image construits. La métaphore que l'on avait repérée sous les dénominateurs communs de l'opposition rouge contre blanc se constituant rouage facilitant le glissement du sens, se compose en

réalité d'une mise en abyme de métaphores, métonymies et comparaisons qui s'entremêlent créant une nouvelle image à partir d'analogies connues du lecteur (clichés, archétypes, etc.) dans laquelle il est finalement difficile de s'orienter. Afin d'en révéler la complexité, nous avons donc procédé à une « autopsie » de l'image¹: la lune (« *the startled moon* ») est tout d'abord comparée à un lièvre blanc (« *like a hunted hare* ») chassé par le quart de nuit (« *the Night Watch [...] like hunters* ») [le gréement ou le quart de nuit ?]. L'officier de la marine derrière les barils de vin et les dame Jeanne (« *The midshipman kept/low behind a wine-barrel, a huge demijohn* ») – une bouteille au ventre arrondie permettant notamment le transport de l'alcool – est alors comparé au lièvre paralysé perdant son sang sur la neige (« *and moved like the crippled hare [...] leaving drops on the snow* »), dont l'atmosphère avait été pré-annoncée par une comparaison assimilant les mats du navire à des troncs sans feuilles au cœur de l'hiver (« *the bare masts as leafless as its winter hills/ to a snowcrest of powdery cloud* »). Les battements de cœur de l'officier mis en écho avec ceux du lièvre (« *made his pulse echo the pace/of the hare's heart* ») sont ensuite assimilés à une lanterne que les chasseurs pourraient voir (« *heart like a lantern/ that the hunters might see* »), ce dernier enfin comparé de nouveau à des gouttes de vins sur une nappe elle-même mise en parallèle avec l'atmosphère hivernale dans l'adjectif « enneigée » (« *or wine-drops that redden a snowy tablecloth* »). Cette succincte tentative d'un démantèlement met en avant toute la complexité de l'entreprise : d'ordinaire, l'analogie serait utilisée comme outil d'équivalence permettant la qualification, l'identification et/ou la précision (un outil cognitif donc) d'un ou des deux univers (de référence/de la représentation mentale) invoqués. Dans l'énoncé « ses pétales sont comme les ailes d'un papillon », le comparant « papillon » sert ainsi à décrire le comparé « fleur ». Or ici, on remarque que l'utilité de cet exercice qui nous semblait au préalable l'unique méthode de compréhension détaillée du fonctionnement de la figure d'analogie chez Walcott réside finalement en le constat de son inutilité : il nous est en effet impossible d'instaurer des frontières nettes entre comparés et comparants, entre univers décrit et univers mental invoqué. L'usage singulier par l'auteur des figures d'analogie dans ce passage trouble ainsi la perception habituelle du lecteur par leur tendance à effacer la frontière entre

1 Voir également: Annexe A: Autopsie des analogies constitutrices de l'image rouge/blanc (XIV, II) pour l'essai d'une decortication systématique.

univers comparé et univers comparant, créant une sorte de « *Gestalt* »¹ dont les structures n'acceptent pas de dissociation.

Par cet univers mental qui, au travers de l'espace-temps matérialisé mais également au travers de symboles iconographiques (et notamment l'image conductrice du rouge et du blanc), l'auteur fait clairement référence à l'univers médiéval du roman de chevalerie *Perceval ou le Conte du Graal* (et donc au mode épique), ainsi qu'à la symbolique chrétienne (occidentale) qui en découle. La partie deux de ce chapitre s'achève en effet sur le symbole devenu cliché visuel traditionnel des gouttes de sang déposées sur la neige, la présence de l'épée soulignant la référence² : « *wine-drops that redder a snowy tablecloth, to where his sword was hidden* ». Nous pourrions arguer d'une position subversive de l'auteur vis-à-vis de cette imagerie et du genre épique que cette dernière appelle naturellement, usant de l'ironie pour la renverser. En effet, l'épée présente en cette fin de partie est celle sur laquelle trouvera la mort le midshipman, perdant l'équilibre dans le remous de la mer – image tragi-comique de sa mort donc où son sang se mêle dans l'écume au vin déversé par les dame-jeannes également victimes du mouvement maritime. Certains analysent en effet en ce point une attitude de résistance postcoloniale à l'imaginaire occidental que véhiculent ces stéréotypes visuels : « *The poem proceeds to distinctly identify these dead metaphors with the iconography of Christianity, representative of the Western Word/World* »³ pointe par exemple Patricia Ismond dans son étude des métaphores chez Walcott – dont le titre emprunte à un vers de l'auteur lui-même (« *Abandonning dead metaphors* » dans « *The Castaway* »). Certes, Walcott rappelle par l'opposition rouge/blanc l'histoire de la colonisation : cette image revient par la suite à partir du chapitre XXXIV et dont le lecteur trouvera des résonances jusqu'au chapitre XLIII – au travers de l'histoire de Catherine Weldon et des Indiens d'Amérique –, et au cours desquels il questionnera directement la vision du monde imposée par le christianisme (l'occident) : « *I look to the white church spire and often think,/ Is the cross for them also ? The resurrection/ of their bodies/ The snow and the blood that we drink/ for our broken Word? [...]* »⁴. Toutefois l'auteur n'y entreprend

¹ Ce terme emprunté à une théorie psychologique, philosophique et biologique allemande argue en faveur d'une perception (d'une chose) non d'un tout fait de parties, mais d'une forme globale, la *Gestalt*. Trouvant son origine dans les écrits de Goethe puis théorisée à la fin du XIX^{ème}, il y a de fortes chances pour que Walcott, auteur-lecteur boulimique, en ait eu la connaissance.

² Perceval tue une oie sauvage, les trois gouttes de sang tombées sur la neige lui rappellent le « teint frais » de sa bien-aimée, il tombe en contemplation devant cette vision.

³ Ismond, Patricia. *Abandonning dead metaphors: The Caribbean phase of Derek Walcott's poetry*, Kingston: University of West Indies Press, 2001: 46. « Le poème fonctionne par identification nette de ces clichés reprenant l'iconographie chrétienne, représentatifs du monde/mot occidental ». [Nt]

⁴ Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus et Giroux, 1990 : 182. « Je regarde la flèche de l'église blanche et pense souvent/ la croix est-elle pour eux aussi ? La résurrection de leurs corps ? La neige et le sang que nous buvons en l'honneur de notre mot brisé ? ». [Nt]

aucun renversement ou « rétablissement d'une vérité » qui mettrait en avant une histoire ignorée (celle des victimes) devant une histoire officielle. Par l'imbrication d'analogies, l'auteur évite notamment la construction du stéréotype – c'est-à-dire la simplification et le figement de la représentation: il s'appuie sur ces stéréotypes car il utilise des images pétrifiées de notre imaginaire qui nous renvoient immédiatement à une signification ou un univers précis ; il en joue car cette image est complexifiée à travers la ramification ou l'étoilement de cette image par une combinaison de métaphores. La constitution de la nouvelle perception est constituée de cette symbolique mais également de toutes ses ramifications que l'auteur crée par glissements de sens et entremêlements d'images (les comparés et comparants ne se succédant pas de manière linéaire mais s'enchevêtrant). Walcott, par ce procédé, trouble le rapport du lecteur au système de valeurs connu et à ses cadres de compréhension du réel, lui interdisant une perception « à sens unique ».

Ainsi il s'agit d'abord de faire œuvre de poète¹, autrement dit de jouer avec les possibilités créatrices du langage, lesquelles se constitueront par ailleurs les véritables outils du changement de représentations. Ce jeu – où l'image prend un ton paradoxal mêlant trivial (vision comique de navigateurs dont l'unique boisson semble être de l'alcool) et sacré (vision religieuse du sang sur la neige) – n'est pas que l'apanage de Walcott². En effet, il rappelle fort la pratique d'« *internanimation* des images »³ d'un poète métaphysique anglo-saxon, John Donne, dont nombre de procédés stylistiques décrits ici lui sont empruntés (tels que l'antanaclase, le polyptote, ou encore la métonymie). Il rappelle également l'art d'Homère dans l'*Illiade*. Les comparaisons homériques ne sont en effet quasiment jamais schématisables sous la structure « tel que X est, Y est » : l'auteur construit ses comparaisons comme s'il racontait une histoire, un épisode de la vie quotidienne de l'être humain (que ce soit le charpentier coupant du bois ou la tempête faisant rage) irréductible à une « essence ». Le fait qu'il introduise le comparant en amont du comparé lui permet de développer ce comparant qui reformulera le comparé en évitant les présupposés que pourrait induire l'introduction de la comparaison par le comparé (au lieu de « ce livre est comme un brocoli », Homère développe tout d'abord le brocoli, ce qui a pour effet de nous défamiliariser de notre vision du livre plus efficacement que s'il avait fait l'inverse). Dans cette comparaison :

¹ Ce que présente lui-même l'auteur, cité dans l'ouvrage de Patricia Ismond: « *this process of renaming, of finding new metaphors is the same process that the poet faces every morning* ». Walcott in *The Antilles: Fragments of epic memory* (1992), in Ismond, Patricia. *Abandoning Dead Metaphors: The Caribbean phase of Derek Walcott's poetry*; Kingston: University of West Indies Press, 2001: 3.

² Il est de plus nuancé par la référence directe au vin symbole du sang du Christ dans la Bible, ainsi qu'au calice censé renfermer le précieux liquide.

³ Suhamy, Henry. *La poésie de John Donne*, Collection Agrégation, CNED, Paris : Armand Colin, 2001 : 73.

Comme deux lions qui, sur les sommets des monts, par leur mère,/ furent nourris au cœur de forêts touffues et profondes,/ et, pour aller ravir les bœufs et les grasses agnelles,/ vont dévastant les étables jusqu'au jour où les hommes,/ de leurs propres mains, les tuent à la pointe du bronze:/ainsi, domptés tous deux par le bras d'Enée, ils coulèrent, tout pareils à de hauts sapins qu'on abat et qui tombent.¹

Orsiloque et Créthon sont tout d'abord comparés à « des lions dévastant des étables », puis à des « sapins abattus ». Homère présente systématiquement le comparant dans une forme de processus (d'action) dont le déroulement est alors irréductible, d'autant plus qu'ici nous avons affaire à une double comparaison. De la sorte, ses comparaisons se limitent rarement à moins de quatre ou cinq vers. De plus, Homère emprunte nécessairement aux catégories, aux éléments de la réalité qu'il connaît pour décrire le combat puisant dans le quotidien grec, un procédé que Walcott emploie par moments, telle que dans la présente comparaison auparavant observée: « *all their cannoneers could/ [...] hear the shout/ [...] and see the splintering wood,/ then close-fire muskets, like cicadas in drought, or stones that crack from a fisherman's beach-fire* ». La précision du sens se fait alors dans deux directions pour le lecteur contemporain qui connaît finalement par certains côtés mieux aujourd'hui l'univers guerrier que celui du quotidien caribéen. Devant un paysage qu'on a longtemps occulté derrière la violence de la colonisation puis des clichés des touristes, Walcott nous redessine donc sa réalité grâce à ces analogies. En procédant notamment par glissements non-linéaires de métaphores en métaphores dans l'architecture de ses images, Walcott présente également un déroulement plutôt qu'un état, irréductible donc, à nos schémas d'analogies ordinaires.

Tel John Donne² encore, – avec lequel Walcott partage donc une structure métaphorique fort similaire –, l'auteur use de termes polysémiques (antanaclase ou polyptote) dont tous les sens que ces derniers recouvrent sont potentiellement réalisables dans le texte. C'est le cas de « *christened* » – baptisé – qui peut être compris dans deux contextes différents (en anglais comme en français) : il peut faire référence à la cérémonie religieuse ou/et simplement signifier le sens par extension « nommer un être, un objet, un lieu »³. Les deux sont ici entremêlés le nom des îlets annoncé faisant référence à la religion (« Les Saintes »). Le mot « *canvas* » ensuite, semble tout d'abord faire allusion à un sac de toile porté par le paysan hollandais (ou une toile destinée à la

¹ Homère. *L'Iliade*, trad. De Philippe Brunet, éd. Seuil, coll Points, 2010 : V, 554-560.

² Voir le chapitre « Style » dans Suhamy, Henry. *La poésie de John Donne*, Coll. Agrégation, CNED, Paris : Armand Colin, 2001.

³ Il semble par ailleurs insister sur l'influence du christianisme sur la construction de nos cadres de perception du réel, une idée qu'il développe notamment donc par l'usage du symbole iconographique rouge/blanc initié à l'origine par Chrétien de Troyes dans *Perceval ou le Mythe du Graal*.

peinture si l'on pense à l'école de peinture flamande ?) : « *he had watched the gulls from his ploughed shire/ the canvas on one shoulder* » ; pour désigner quelques vers après son sens par analogie, la forme tissée, l'aspect « réseau » de la toile : « *a split elm, / its leaves like collapsing canvas* ». Enfin le terme qui revient à l'échelle du poème tout entier et de manière insistante est, comme nous l'avons évoqué plus haut, « *the swift* » désignant à la fois un martinet, ainsi qu'une embarcation en tant que nom ; et la rapidité, la vivacité lorsqu'il est pris en tant qu'adjectif. (Même chose pour « *mild* » utilisé ici en tant qu'adjectif signifiant « doux », « léger » mais qui pourrait très bien faire penser à son acception en tant que nom « bière brune anglaise » dans la dernière partie du chapitre nous montrant des litres d'alcool déversés dans la mer : « *crimson blood streamed from the wood/ as they drifted in the mild current from the battle [...]* »). Les différentes significations qu'adoptent ces mots dans leur récurrence restent entremêlées, le mot semblant finalement se présenter au lecteur dans sa totalité, dans sa surimpression de sens et dont l'interprétation dépend beaucoup des associations qu'effectue le lecteur lui-même.

L'exercice de la traduction met clairement à jour cette problématique de l'interprétation : l'auteur semble presque vouloir, au travers de cet éclatement du sens, nous montrer l'intraduisibilité de son texte. Ce problème de correspondance du signifiant au signifié à travers les langues, est un fait également évoqué par Philippe Brunet dans sa traduction de l'*Illiade* en hexamètres, et pour lequel l'art de l'aède réside précisément en cette possibilité de variations que le texte original propose, faisant de ce dernier une œuvre polymorphe soumise aux évolutions du temps et de ses performeurs :

Là où le dernier aède a peut-être inséré ses choix en collaborant à l'œuvre d'Homère, le traducteur soulève un voile de rythmes et de mots et en efface l'histoire. Tout au plus feint-il d'y avoir repris, en rhapsode, quelques coutures allitératives qui lui sont propres. Mais l'essentiel est là. En levant ce voile, le traducteur efface l'histoire complexe du livre d'Homère, avec ses dérivés classiques, hellénistiques, médiévaux. Tout y retrouverait sa raison, si l'immensité du poème n'offrait à son tour au traducteur une multiplicité de points de vue, tous différents, au cours desquels l'encre prenait toujours différemment...Il faudrait se transformer en machine sourde et stupide pour traduire, avec le même élan et la même conviction sonores, les mêmes épithètes à travers quinze mille sept cent hexamètres. La répétition se traduit-elle par la répétition ? Le traducteur, pas plus que l'aède, n'a jamais la maîtrise du tout. Finalement, le nom de traducteur, lui-même pluriel et renforcé par une cohorte de lecteurs et relecteurs, n'est qu'un raccourci commode pour désigner une multiplicité d'instance aédiques : une voix unique prise dans un millier d'instant distincts.¹

Plaçant son lecteur dans l'entre-deux des langages, Walcott donne cette possibilité à son lecteur – et ce fil à retordre. Cet éclatement du sens nous semble en

¹ Homère. *L'Illiade*, trad. De Philippe Brunet, éd. Seuil, coll Points, 2010: 37 et suite.

effet difficilement résoudre la constante ambivalence entre les termes des antithèses qu'il construit – trait que nous avons analysée en premier mouvement. À l'image du débat antique sur la *mimêsis*, le poème de Walcott est à ce stade – dans les binarismes qu'il construit – hanté par une ambivalence irrésoluble empêchant le lecteur de fixer le sens démultiplié.

2.3 L'abstraction par un « dispositif d'observation » : la distance pour suspension du jugement

On pourrait en effet se demander si l'usage de cette multiplicité de symboles, mythes, références diverses n'emprisonnerait pas finalement – au lieu de guider – le lecteur dans une « fausse représentation », troublée par l'aplat de tels éléments sur le récit, à l'image de filtres qui nous occulteraient finalement la perception du réel. Cette multiplicité de significations pose, comme nous venons d'y faire allusion, le problème de l'interprétation : comment lire le poème de Walcott, quelle interprétation choisir aux signes qu'emploie l'auteur dans un texte où l'ambivalence du sens est constante? Et comment surtout ici lire l'Histoire – qui est la problématique spécifique d'*Omeros* – dont les faits sont souvent peuplés de mythes et symboles et dont on ne retient que les grandes batailles – sujet de la réflexion qu'exprime le personnage de Plunkett ?

La répétition de ces motifs que l'on a pleinement analysée en première partie – « répétition du même »¹ donc – permet de mettre en avant la structure du texte sur son contenu et de s'extraire ainsi du chaos de la multiplicité de symboles, références, allusions diverses parsemées dans le texte. En effet, tel que nous avons perçu le phénomène dans *Ransom*, l'outil de la répétition en créant ces trames de motifs, produit un *détachement* de ces images du récit principal : le lecteur a alors accès à la *structure*, il est en mesure de percevoir les mécanismes, le *fonctionnement* du texte dont les thèmes mis en réflexion sont eux-mêmes exposés devant lui. Florence Goyet démontre cette même fonction de la répétition et du redoublement dans le texte de l'*Iliade* permis dans ce dernier par les parallèles entre personnages et situations : « [L]e redoublement des situations est une véritable homologie, qui permet de pressentir leur sens essentiel, derrière le contingent de l'évènement brut. Le parallèle-homologie alerte l'auditeur, lui

permet d'aller plus loin que le détail des événements racontés, pour *en saisir le fonctionnement* »¹, « le code propre au texte lui *donne le moyen de distancier*, de reconnaître le dessin »² et encore : « En marge de l'action et la redoublant, ils [les récits secondaires] construisent aussi des homologues qui permettent de *prendre de la distance vis-à-vis de la narration principale* »³.

Tel que dans *Ransom*, l'auteur maintient la co-présence de l'*Illiade* et d'*Omeros* par une structure spéculaire redoublant cette mise à distance impliquée par la répétition, offrant le recul nécessaire à la mise en pensée. Nous remarquerons cependant que loin d'en dissoudre l'ambivalence, ce procédé permettant la suspension du jugement, ne fait que le renforcer, l'inscrivant dans son texte à l'infini. L'étape finale de la reformulation, bien que fondée sur le creusement de la distance entre l'épopée-mère et *Omeros*, se situe donc à un autre niveau que nous examinerons en dernière partie.

La présence du thème de l'observation et de l'interprétation mis en scène dans le poème de l'auteur permet une réflexion sur ces thèmes-mêmes car la mise en abyme offre une distance nous mettant nous-mêmes dans une position d'observation. La relation de dépendance au modèle de l'*Illiade*, cette présence qui colonise le texte d'*Omeros*, permet en effet de redoubler la mise en abyme faisant du texte-même un dispositif d'observation.

Que lit le lecteur dans le chapitre XV ? La structure de récurrence d'isotopies – notamment – permet de détacher des motifs qui s'inscrivent comme images persistantes à l'esprit du lecteur. Ce dernier y observe en effet un Plunkett observant et déchiffrant les signaux manifestés par le navire ennemi...

Ce thème de l'observation mis en abyme passe par plusieurs images et notamment celle du miroir, incarnation par excellence de la réflexivité. On repère la récurrence des termes « *read* » et « *watch* » révélant bien une activité d'observation à laquelle se livre l'officier et l'ensemble de l'équipage du Marlborough (personnifié dans le navire) dans la confusion de la bataille (« *The Marlborough/ declined engagement [...] reading the pennants, she crossed the enemy's trough* », « *he watched her wallowing in her wounded pride [...]/ as she passed/ he read her ornate italics [...]* ». Non content d'uniquement le mettre en abyme, l'auteur en vient de plus à personnifier ce thème qui se voit doté d'un statut de « personnage » : « *Observation is*

¹ Goyet, Florence. « L'*Illiade* : vers la cité », *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Illiade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : H.Champion, 2006 : 75. [italiques non originales]

² *Ibid.* : 29.

³ *Ibid.* : 75.

character ». La fin du passage enfin, met en scène le miroir au travers de l'image de la bouteille de dame-jeanne— dont le verre est déformé par le flux et reflux de la mer (« *one of them [demijohns] settles/ on the sea-floor, its pyrite crusted and oblate/ with the sea-blown, distented glass* »). Le chapitre XV n'est pas l'unique passage à mettre en lumière ces motifs : l'isotopie de l'observation se rencontre notamment dans tout le chapitre précédent et celle du miroir est étendue à l'ensemble du poème ; nous rappelant donc l'importance de ses éléments dans la pensée de l'auteur.

D'autre part si l'on creuse l'analyse du passage étudié, on remarque que la référence à Baudelaire n'est pas que ponctuelle et nous livrerait un maillon de plus dans la trame du motif de l'interprétation comme nous l'avions suggéré plus haut: filée dans ce chapitre, ce n'est pas à n'importe quel poème auquel fait référence Walcott. Ce dernier nous donne d'autres indices qui nous orientent sur les vers d' « Elévation », un poème des *Fleurs du Mal* (« *a malevolent flower* ») intervenant juste après « L'albatros » (« *gulls* ») qui conte la chute et le malaise du poète au sein de la société des hommes. « Elévation » prend le ton inverse : le poète et son usage du langage lui permettent de s'élever au-dessus de ces « miasmes morbides » et surtout de « comprend[re] sans effort/ Le langage des fleurs et des choses muettes! »¹. Or, de la même manière Walcott tente d'atteindre cette compréhension par le maniement de l'analogie, et la synesthésie (que nous avons évoqué plus haut). D'autres éléments permettent d'opérer le rapprochement : la contemplation des goélands par l'officier, la métaphore du nageur dans le texte de Baudelaire² qui se prête fort bien à l'univers maritime du chapitre XV d'*Omeros* et enfin l'isotopie de l'élévation (« *grew* », « *hoisted* », « *billowed* », « *brightening horizon* », etc.) dont l'image du calice (« *Then it was left –/ a chalice hoisted by a diver's rubber claws* ») – « employé dans la célébration eucharistique pour la consécration du vin » (*TLF*) et donc rappelant le geste d'élévation de l'hostie par le prêtre – achève le parallèle et le chapitre. Le poète capable de s'élever grâce à sa compréhension des « choses muettes » dans le poème de Baudelaire est toutefois montré ici de façon négative en la personne de Plunkett, qui, malgré sa tentative de lecture de ces « choses » (symboles, langage propre à la navigation) ne parvient qu'à s'élever « au ciel » (ce dernier se tuant sur sa propre épée). En insérant la pensée baudelairienne au sein de son texte, Walcott la fait se matérialiser aux yeux du lecteur (averti) produisant alors un effet de superposition des deux usages

¹ Baudelaire. « Elévation » in « Spleen et Idéal », *Les Fleurs du Mal*, Paris : Gallimard, Folio Classiques, 1861, 1996 pour la présente édition.

² « Mon esprit, tu te meus avec agilité/ Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde/ Tu sillannes gaiement l'immensité profonde/ Avec une indicible et mâle volupté ». *Ibid.*

poétiques. Les allusions littéraires insérées dans le poème de Walcott aident donc à perpétuer le sens que souhaite infléchir l'auteur mettant en valeur les thèmes sur lesquels ce dernier souhaite insister. L'évocation de Baudelaire n'est pas en effet l'unique intertexte ici convoqué sur ce thème de l'interprétation d'éléments faisant référence à d'autres objets que leurs représentations visibles (donc la recherche de la compréhension de l'invisible à partir de ce qui est visible). On a constaté de plus une singulière affinité avec certains « poètes métaphysiques » tels que John Donne cité plus haut mais aussi Dylan Thomas, dont le maniement de la métaphore est de même que le premier, fort similaire à celui de notre auteur¹. La référence quasi-explicite enfin, au roman de Chrétien de Troyes possède également une signification à ce point de vue : l'épisode de Perceval en contemplation devant les gouttes de sang sur la neige dans lequel les éléments du réel renvoient à une représentation mentale, amène cette même réflexion qui file l'ensemble du texte de l'auteur caribéen, c'est-à-dire le questionnement de la relation entre l'objet et sa représentation mentale². Walcott rappelle notamment par cet intertexte, la définition médiévale de l'auteur se basant sur les racines latine du verbe « *augere* » (ajouter) où l'auteur est celui qui produit « non du nouveau, mais de nouveau »³. La mise en abyme du thème de l'observation et plus précisément de l'interprétation s'élabore donc, non seulement par simple référence ou allusion intertextuelle, mais par une véritable appropriation des techniques poétiques des auteurs cités (Baudelaire compris), articulés en un nouvel usage qui les réunit sans pour autant les imiter complètement.

De plus, nous constatons que la référence intertextuelle dans *Omeros* ne s'effectue pas dans une relation linéaire et unique à un modèle, mais davantage dans une relation englobante d'une *co-pluralité* d'écrivains, tel dans ce chapitre XV où le questionnement de l'accès à la connaissance par le langage se manifeste sous les noms (et les techniques d'écriture donc) de Baudelaire, Chrétien de Troyes, John Donne et

¹ Voir Ismond, Patricia. *Abandoning dead metaphors: The Caribbean phase of Derek Walcott's poetry*, Kingston: University of West Indies Press, 2001 et Suhamy, Robert. *La poésie de John Donne*, CNED, Coll. Agrégation, 2001.

² « Ce que Perceval contemple en effet, [...] c'est une « semblance » : la « semblance » n'est pas l'apparence ; elle est selon la définition magistrale d'un quasi contemporain de Chrétien, Philippe de Thaon (*Li Compoz*, 2529) la droite « signifiante » de l'apparence, c'est-à-dire la *Bedeutung* de la « représentation » (*Vorstellung*). » Je renvoie, pour une complète analyse de cette image à l'essai dont est tirée la citation ci-dessus : Rey-Flaud, Henri. Le sang sur la neige : analyse d'une image-écran de Chrétien de Troyes, *Littérature*, N°37, 1980 : 15-24.

³ Voir Compagnon, Antoine. « Quatrième Leçon : Généalogie de l'autorité » et « Cinquième Leçon : L'*actor* médiéval », *Fabula*. <http://www.fabula.org/compagnon/auteur5.php>. Cette référence donne également à réfléchir sur l'influence de la sphère religieuse sur la formation de nos catégories de pensée, politique comme littéraires. En effet, *Perceval ou le Conte du Graal* est considéré comme ouvrage précurseur du roman, mais également écrit épique par sa composante chevaleresque (annihilant par ailleurs l'opposition traditionnelle roman/épopée). On remarque au Moyen Âge cette accapitation de l'épique par la sphère religieuse (voir la *Chanson de Roland* par exemple), et l'on sait que nombre de colonisations se sont doublées (voire ont été justifiées) d'une christianisation. Or Walcott semble bien au travers de cette référence vouloir se dégager de l'emprise du discours non religieux mais tout du moins chrétien.

Dylan Thomas – entre autres. Par ce processus, Walcott trouve une nouvelle voie dans l’art de la représentation. Là, donc, où V.S. Naipaul percevait un effet négatif de la colonisation, contraignant les auteurs à s’aliéner par le discours d’autrui – à imiter stérilement –, Walcott semble nous rappeler ici que le débat n’est pas uniquement la préoccupation de l’être postcolonial, mais encore une fois celle de tout poète¹, et que c’est précisément par ce travail sur le langage – vecteur de nos représentations et de nos cadres de pensée – qu’il est possible de dépasser la situation postcoloniale. Cette fragmentation du texte par insertion systématique de références intertextuelles est en effet un reproche que l’on a également opposé à T.S. Eliot, auteur de *The Waste Land* – influence majeure de Walcott si nous avons à en désigner une seule –, qualifié ainsi d’inauthentique². On remarque que cette préoccupation constante pour la bonne distance entre signifiant, signifié et référence construit le poème à divers niveaux structurels.

Ce détachement produit par le procédé de répétition est ainsi redoublé par différents procédés de mise en abyme matérialisant avec insistance une distance entre l’observateur et l’objet observé. C’est un véritable « dispositif d’observation » qu’élabore Walcott.

Nous avons vu en effet que l’auteur met en avant les thèmes qu’il souhaite mettre en lumière par le procédé de récurrence, les posant « devant les yeux » du lecteur. Nous remarquons de plus l’usage du même motif à divers niveaux (structurel, thématique, à propos de personnages, de l’ensemble du texte, d’un épisode, etc.) mettant en abyme les procédés formels utilisés dans les thèmes évoqués. D’après Lucien Dällenbach dans sa théorisation du récit spéculaire, « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient »³. Or le motif du miroir entretient bien « une relation de similitude » avec la pratique même de la réflexivité. L’ouvrage théorique de Dällenbach sur le procédé insiste d’ailleurs sur cette affinité avec un motif qui se fait instrument de ce dernier (il donne notamment l’exemple de la peinture)⁴. Par ailleurs, la vue du personnage de Denis Plunkett en écrivain de l’histoire peut être perçue comme une mise en abyme de la même volonté qui habite notre auteur.

¹ Voir sa réponse directe à l’écrivain V.S. Naipaul in Walcott, Derek. « *The Caribbean: Culture or mimicry?* » *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, Vol. 16, No. 1. (Feb., 1974), pp. 3-13. Et Jay, Paul. « *Fated to unoriginality: the politics of mimicry in Derek Walcott’s Omeros* », *Callaloo*, 29.2, 2006.

² Williams, Helen. *T.S.Eliot The Waste Land*, *Studies in English Literature* 37, University of Edinburgh, Southampton: The Camelot Press Ltd., 1973 (first published in 1968): 16. Voir aussi p.44.

³ Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Théorie de la mise en abyme*, Paris: éd. Seuil, 1977: 18.

⁴ *Ibid.*

Il semble que ce procédé soit généralement utilisée dans une relation du formel au thématique: les procédés structurels sont redoublés dans les thèmes et motifs du poème. Prenons par exemple le motif du « modèle », « sujet » même du texte de Walcott qui utilise le paradigme de l'*Iliade* comme d'une matrice pour son propre poème. La référence au modèle y est mentionnée dans la narration même: « *swift pennants/ from Rodney's flagship resignalled his set design/ to break from the classic pattern* ». Ces vers introduisent une mise en abyme de l'attitude de l'auteur-même face à son utilisation du paradigme homérique – *L'Iliade* – : la présence de l'isotopie du modèle se fait en effet plus que prédominante dans l'ensemble de son texte : entre le motif de l'ombre ou encore les comparaisons faisant intervenir les arts de l'imitation-reproduction (imprimerie, photographie, gravure) ; il devient évident, par la répétition, que le modèle et le rapport au modèle est un des enjeux majeurs du poème de Walcott. Nous pouvons également parler de métalangage ici – langage « parlant du langage lui-même » (Jakobson, définition du *TLF*) : l'auteur, en ponctuant son récit d'allusions à ce thème nous renseigne sur sa pratique littéraire même. C'est le rôle également de l'insertion des références littéraires à la fois témoignant d'une mise en abyme de « littérature dans la littérature », et nous donnant des indices sur la pensée et la manière d'écrire de Walcott tel que dans la référence au poème « Elévation » de Baudelaire. Cet exemple n'est pas isolé : outre les références « érudites » à l'univers littéraire, l'auteur met souvent en scène des personnages lisant ou écrivant. Nous en donnerons un exemple particulièrement signifiant, lui-même évoquant une mise en abyme par la monstration d'une image dans l'image et l'usage massif de la réflexivité: « *he had done a self-portrait, it was accurate./ In his transparent hand was a book I had read* ». L'image du personnage est ainsi redoublée dans son portrait réalisé de sa main, mais également dans celle du « je » par la présence d'un élément commun, « le livre » lui-même mis en abyme dans un livre (le livre que nous lisons : similitude d'objet donc). La mise en abyme, tel que dans *Ransom*, nous engage alors sur la piste d'une réflexion de l'auteur sur sa propre pratique littéraire. Cette pratique ne consiste pas uniquement en un dispositif d'auto-réflexivité dont le but serait d'établir la complète autonomie de la littérature – de l'art (tel que les symbolistes avec Mallarmé, les formalistes russes en certains aspects, et certains écrivains du Nouveau Roman s'emploieront à manifester : le détachement du langage de sa référence au monde) : il est ici justement un moyen de penser la relation aux « choses », en véritable « dispositif d'observation » permettant le détachement nécessaire au jugement critique.

Enfin, de la même manière encore que nous l'avions observé chez Malouf, c'est par le biais de la métalepse, c'est-à-dire d'une « transgression d'un des seuils de la représentation »¹ (autrement dit, ici, par l'intrusion de l'auteur dans le récit) que cette réflexion se fait manifeste. Elle n'apparaît pas précisément dans ce chapitre mais se montre très présente à divers endroits du poème : au chapitre V par exemple l'auteur évoque à la manière d'un commentaire de son œuvre le personnage de Plunkett et ce qu'il représente : « *This wound I have stitched into Plunkett's character./ He has to be wounded, affliction is one theme of this work, this fiction, since every « I » is a/ fiction finally. Phantom narrator resume [...]* »². Cette insertion de l'auteur dans l'espace du poème ; au-delà de l'expression d'un trouble de l'identité manifesté par exemple par ce « narrateur fantôme » (donc inconsistant et insaisissable) et d'une blessure causée par la colonisation et ses conséquences ; nous livre alors directement sa réflexion à propos de son travail d'écrivain (et d'humain) sur des questions qui font débat dans la critique littéraire (ici le questionnement du rapport au fictionnel/ factuel qu'entretient le genre de l'autobiographie, ainsi que l'entité du narrateur en littérature). D'autres passages moins directs mais évidents également par l'usage d'un vocabulaire littéraire et linguistique opèrent cette même transgression : au chapitre I lorsque Walcott fait parler le laurier-cannelle et le bois-campêche personnifiés en un langage (« *from the towering babble/ of the cedar to green vowels of bois-campêche./ The bois-flot held its tongue with the laurier-cannelle [...]*»), au chapitre XIII encore lorsque Walcott compare les boucles de cheveux coupés à des virgules (ou des guillemets, signe de ponctuation de la citation ?) : « *the curled hairs fell like commas* »³. La comparaison est appuyée par les références littéraires directes (« The World's Great Classics ») et indirectes (épisode de Samson et Dalila dans la *Bible* par la mention de la coupe de cheveux diminuant le personnage, associée à l'image du photographe voleur d'âmes) et de la présence de la réflexivité sous le thème du miroir et du mime, réflexivité également utilisée dans la structure grammaticale de ses vers (« *On their varnished rack/ The World's Great Classics read backward in his mirrors/ where he doubled as my chamberlain* », « *Then the barber mimed a shave...* »)⁴. Cet entrelacement de métalangage et de mises en abyme confère une allure d'infini au poème telle que l'est elle-même la forme fractale de la mise en abyme (l'étymologie d'« abyme » vient du grec *ἀβυσσός* qui signifie

¹ Genette, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris : éd. Seuil, coll « Poétique », 2004.

² Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990: 28. « Cette blessure que j'ai suturée dans le personnage de Plunkett/ Il devait être blessé, l'affliction est un des thèmes de cette œuvre, cette fiction, à partir du moment duquel tout « je » est/finalement une fiction. Le narrateur fantôme reprit [...] ». [Nt]

³ *Ibid.*: 71. « les cheveux bouclés tombaient comme des virgules ». [Nt]

⁴ *Ibid.*

« sans fond ») : le texte produit alors à la fois un effet de vertige de la signification mais également une prise de conscience de cet infini du sens par la distance offerte par le commentaire (méta) sur l'écriture (utilisation du langage) dans le processus même de la lecture. La métaréflexivité apparaît bien alors comme outil de distanciation déployant cette même fonction qu'offre le procédé épique de répétition-variation et dont la mise en abyme creuse à l'infini cette distance que l'auteur prend vis-à-vis de son (ses) modèle (s).

C'est donc dans la distance *et* la profondeur que l'œuvre crée que réside sa principale arme critique : le creux institué entre le modèle de l'*Iliade* et son poème *Omeros* – creux aménagé à divers niveaux de lecture – nous permet comme nous l'avons observé dans *Ransom* d'obtenir une vue synoptique de l'ensemble, et donc d'être en mesure d'exercer avec discernement l'acte de jugement. Ce processus semble par ailleurs ici l'outil nécessaire à la reformulation – enjeu de nos deux textes – offrant l'espace requis à une libération des préjugés: « Il s'agit en somme de se défamiliariser soi-même, de déplacer expérimentalement son attention et son point de vue [...] » comme l'énonce Didier Coste à propos d'un procédé de mise à distance comparable (au sens où la distance permet la défamiliarisation, le détachement de l'objet et donc l'émergence d'une pensée nouvelle, abstraite de cet objet) celui – réel, spatial – d'un déracinement de ses propres origines nécessaire à l'appréhension de la littérature mondiale¹. Pour donner un autre exemple, ce même procédé est utilisé en science-fiction : l'auteur met à distance les éléments qu'il souhaite mettre en jugement en transposant ceux-ci dans un espace-temps différent. Parler de l'Autre (les habitants du Soleil ou de la Lune dans le roman de Cyrano de Bergerac par exemple) revient alors finalement à parler de notre propre système de fonctionnement (les habitants terrestres dans le même livre). Distancer pour observer et éviter les erreurs d'interprétations apparaît donc une méthode habituelle dans cette volonté de déplacer et faire évoluer des jugements. C'est en quelque sorte également la méthode de pensée préconisée par Descartes, lorsqu'il recommande de « faire table rase du passé »².

¹ « il faudrait être (chassé ou transféré) d'ailleurs pour percevoir correctement la mondialité littéraire », Didier Coste, "Le Mondial de littérature", *Acta Fabula*, vol.6, n°3, Automne 2005. Disponible sur le website de *Fabula* : <http://www.fabula.org/revue/document1096.php>.

² « je me persuadai qu'il n'y aurait véritablement point d'apparence qu'un particulier fit dessein de réformer un Etat, en y changeant tout dès les fondements, et en le renversant pour le redresser ; ni même aussi de réformer le corps des sciences, ou l'ordre établi dans les écoles pour les enseigner ; mais que, pour toutes les opinions que j'avais reçues jusques alors en ma créance, je ne pouvais mieux faire que d'entreprendre, une bonne fois, de les en ôter, afin d'y en remettre par après, ou d'autres meilleurs, ou bien les mêmes, lorsque je les aurais ajustées au niveau de la raison. » Descartes. *Discours de la Méthode*, Paris : Garnier-Flammarion, 1966: 43.

Véritable outil de connaissance de l'autre (l'objet observé) mais également de soi (réflexivité induite par la distance), cet intervalle créé entre l'objet et la manière dont il est construit permet donc l'exercice de la raison du lecteur, faisant de lui un lecteur plus « conscient ». Nous remarquons toutefois que loin d'évacuer l'ambivalence, ce dispositif spéculaire – ou fractal – maintient la suspension du jugement. En effet, au sein de cette structure de mise à distance permettant l'abstraction au sens littéral, l'ambivalence est toujours manifeste : la mise à distance employée comme procédé effectif par Walcott, nous apparaît en revanche chargée d'une valeur négative dans sa mise en abyme. On remarque ainsi dans les chapitres XIV et XV, ce thème de la distance impliquée par la position d'observation à plusieurs reprises mise en abyme, mais qui se révèle néfaste pour les personnages maniés par l'auteur dans son intrigue. Au chapitre XIV, l'officier de la marine est caractérisé par cette attitude : « *he turned away eyes/ stupefied by distances* », « *he was to observe [...] direction, and mass/ of Dutch merchantmen* », « *He was a very thorough and observant young officer* », et enfin « *It [the moonlight] shone with such force/ he could read his palm by it, and from this distance, the curled brass names of the vessels under their prows./ He memorized them, closing his eyes, reprinted/ their silhouette like an etching* »¹. Or l'officier trouve la mort en fin de chapitre XV, comme si sa lecture des signes permise par l'observation se révélait inutile ou trompeuse. Comme le modèle dans *Omeros*, la mise en scène de la distance prend en effet une dimension fort ambivalente : au chapitre XLVI, elle permet d'ennoblir mais donc de donner une fausse image de la réalité (p.233). De plus, la distance y est prise dans son sens adjectival « être distant » mettant en valeur une attitude négative. Dans le chapitre étudié enfin, même si l'intelligence et la droiture du *midshipman* sont éclairées, sa position d'observateur n'empêche pas sa mort comme nous venons de le constater. L'interprétation semble donc une entreprise bien périlleuse se promenant sur le fil peu stable de l'illusion. Il n'en demeure pas moins que même si les personnages de Walcott tombent dans le piège, le lecteur est rendu conscient de ce danger par l'exposition des deux versants de la « chose ». Cela ne nous informe peu, cependant sur la possibilité d'une reformulation : si l'ambivalence demeure, comment parvenir au sens ?

¹Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990: p.78-80. «il détourna ses yeux/ abasourdi par les distances», «Il devait observer [...] le sens, et la masse/ des marchands hollandais», «C'était un jeune officier observateur et minutieux.», «La lune brillait d'une telle puissance/ qu'il pouvait en lire sa paume, et depuis la distance les noms de cuivres courbés des navires en-dessous de leurs prows./ Il les mémorisa, fermant ses yeux, surimprima/ leur silhouette telle une eau-forte». [Ni]

PARTIE 2 - De l'*unheimliche* à l'*aufheben* : le mouvement de la dialectique, composant nécessaire à la reformulation.

Nous connaissons le jugement esthétique de Hegel à propos de la poésie épique, coïncidant avec les théories classiques du genre : sans opposer l'épique et roman, l'épopée, selon lui, est toutefois décrite comme œuvre « naïve » et spontanée, exprimant un caractère national et n'autorisant pas le prosaïsme en son sein¹. Le chaînon manquant au processus de reformulation chez nos deux auteurs se situe pourtant précisément dans l'usage d'un mécanisme emprunté à la pensée de ce philosophe allemand, laquelle semble être le modèle d'*Omeros*, tout comme celui du roman australien. Nous nous intéresserons donc ici, non à son jugement esthétique mais à l'élaboration de son système de raisonnement, nous offrant ici les éléments révélant chez nos auteurs une volonté de parvenir au développement d'une « pensée » – visée de l'épopée guerrière selon Florence Goyet.

La dialectique de Hegel, philosophie dite « idéaliste » – dont le schéma-type de la dissertation thèse-antithèse-synthèse est un de ses vestiges contemporains –, est en effet une méthode de pensée dans laquelle nous retiendrons pour le moment deux caractéristiques essentielles, et qui nous paraît faire montre de beaucoup de similitudes avec le fonctionnement et la conception du monde que nos deux textes mettent en œuvre.

En premier lieu, la notion d' « idéalisme » comprend que toute chose se définit non pas seulement dans ce qu'elle est, mais aussi dans ce qu'elle n'est pas :

le problème n'est pas que les choses soient ce qu'elles sont (problème de l'être, de l'essence, de la substance), ni qu'elles ne soient pas ce qu'elles sont censées être (problème du devoir-être, de la finalité, de l'idéal), mais qu'elles ne sont ce qu'elles sont qu'en étant autres que ce qu'elles sont et à faire signe, ce faisant, vers ce qui seul, véritablement, pourra être dit *effectif* – Dieu, ou, en langage spéculatif, l'idée absolue.²

De ceci découle en second lieu sa caractéristique dynamique :

L'idéalisme, en son versant héraclitéen, est un mobilisme universel de la matière de la matière et de la pensée, une philosophie de l'inquiétude généralisée. [...]

¹ « la poésie est un apanage de tous les peuples et [...] l'épos exprime justement le noyau substantiel du contenu national [...] », « la fraîcheur naïve et la spontanéité du genre originel », « L'état du monde moderne est en effet d'un prosaïsme tel qu'il oppose un refus absolu aux conditions que, selon nous, doit remplir la vraie poésie épique, tandis que, d'autre part, les transformations qu'ont subies les conditions réelles des Etats et des peuples sont encore trop récentes pour se prêter à la forme d'art épique ». Hegel, G.W.F. *Esthétique II : La poésie*, Paris : Aubier éd. Mouton, 1965 (1944 pour la première édition) : 224, 233 et 237-8.

² Tinland, Olivier. *Hegel: textes choisis et présentés par Olivier Tinland*, Ed.Points, Coll. Bibliothèque Essais, septembre 2011 : 12.

L'idéalité du réel suscite ainsi un mouvement complexe de négation, de négation de la négation et de position qui a pour nom dialectique.¹

Ainsi Olivier Tinland explicite la philosophie de Hegel qu'il décrit encore comme « un système rompant avec tout linéarité, dont le modèle formel serait non pas la ligne, mais le "cercle de cercles" ». En effet, la méthode de la dialectique est ainsi précisée par Hegel :

Le moment dialectique est la propre autosuppression de ces déterminations finies et leur passage dans leurs opposées. [...] Le dialectique, considéré à part pour lui-même par l'entendement, constitue, en particulier quand il se présente dans ses concepts scientifiques, le *scepticisme* ; celui-ci contient la simple négation du dialectique. [...] La réflexion est tout d'abord le dépassement de la détermination isolée et une mise en relation de cette dernière par laquelle celle-ci est posée dans un rapport, tout en étant par ailleurs maintenue dans sa valeur isolée. La dialectique, par contre, est ce dépassement immanent au sein duquel l'unilatéralité et la nature bornée des déterminations d'entendement s'exposent comme ce qu'elles sont, à savoir comme leur négation. Tout ce qui est fini a pour être de se supprimer soi-même. La dialectique constitue par suite l'âme motrice de la progression scientifique, et il est le principe par lequel seul une connexion et nécessité immanentes entrent dans le contenu de la science, de même qu'en lui en général réside l'élévation vraie, non extérieure, au-dessus du fini.²

Le bouclier d'Achille élaboré dans la forge d'Héphaïstos au chant XVIII de l'*Illiade* semble être la parfaite illustration (antérieure) de cette méthode (ultérieure) qui est aussi chez Hegel à la base d'une nouvelle conception du Temps basée sur le principe du « phénix » (destruction-reconstruction)³. Sous le mouvement des mots d'Homère et du marteau d'Héphaïstos, un bouclier où l'univers est représenté structuré par une architecture double (deux peuples, deux villes, deux hommes, etc.) se matérialise :

Le poème marche au rythme de la forge. Les mots viennent au fur et à mesure que l'artisan Héphaïstos ajoute des morceaux à son chef d'œuvre. [...] Homère concurrence l'art plastique pour figurer l'illusion du mouvement, le chatoiement des couleurs, les contradictions de la vie, l'élaboration de l'œuvre en cours. [...] L'archéologie nous a montré des boucliers de métal ciselés en bronze ou en argent, anatoliens d'Ourartrou, ou d'origine crétoise, chypriote ou phénicienne, déroulant leurs images en cercles concentriques. Homère ouvre l'*Illiade* à la mémoire lyrique d'un monde profond, saisi dans sa totalité cosmique, où se mêlent la vie quotidienne, saisonnière, les rites et les dieux.⁴

Ransom et *Omeros* seraient-ils nos boucliers d'aujourd'hui ? Nous avons remarqué en effet la co-présence d'antithèses permise notamment par la structure spéculaire des œuvres leur donnant une certaine circularité. Il nous reste à démontrer dans *Omeros*, puis *Ransom*, que cette circularité est réellement empreinte d'une dynamique qui permettrait ce même lien du texte au public que décrit Florence Goyet :

¹ *Ibid.* : 18.

² Hegel. *Hegel: textes choisis et présentés par Olivier Tinland*, éd. Seuil, Points, coll. Bibliothèque Essais, septembre 2011 : 65-66.

³ *Ibid.* : 182.

⁴ Homère. *L'Illiade*, trad. De Philippe Brunet, éd. Seuil, coll Points, 2010 : 492.

« un double mouvement » qui consente que « le public s’empare du texte, mais aussi que le texte s’empare du public »¹.

2.1. *Omeros* : le mouvement dialectique par le réagencement, un sens en devenir.

Et si, cette ambivalence dans *Omeros*, cet état d’entre-deux permettait justement d’atteindre une justesse de représentation ? Interprété comme un texte *dialogique*², *Omeros* ne serait-il pas davantage *dialectique* ?

N’est-ce pas ce que Walcott construit lorsqu’il présente un terme dans sa multitude de sens : l’englobement de ce que la chose réelle *est*, liant à nouveau signifié au signifiant, ainsi qu’au monde réel ? N’est-ce pas également cette distance qu’il maintient entre *Illiade* et *Omeros*, entre Achilles et Achille, cette ambivalence constante qui est l’image-même de la dialectique conçue par Hegel ? Enfin, n’est-ce pas dans le mouvement (voyage, passerelles entre espaces-temps, etc.) que son poème se réalise ?

À l’image de la méthode de pensée de Hegel, Walcott met l’accent sur le processus plutôt que le résultat (l’essence, l’identité). Ce n’est en effet point un hasard si la mer, et le son, figures paradigmatiques de l’infini (mer) mais aussi du mouvement, ont une place primordiale dans *Omeros* qui débute et achève sa narration avec ces éléments. La parole de Philoctète ouvre le livre I sur les canoës, lieu de vie d’Achille dans *Omeros* : « *“This is how, one sunrise, we cut them down canoes”* », une parole qui semble ne jamais se refermer, perpétuée à l’infini par le flux et reflux de l’océan « *When he left the beach the sea was still going on* ». Entre références directes (noms d’artistes, personnages ou épisodes mythiques cités) et références cachées au sein du texte sous la présence de motifs ou formules que seuls un lecteur averti peut identifier, Walcott plonge le lecteur dans un chaos interprétatif que semble ainsi personnifier la mer. La figure de la mer, figure de l’instabilité, de la dissolution, de la mouvance traverse l’ensemble du poème en métaphore du « socle » instable de l’identité des habitants et de la communauté de Ste Lucie. Elle est l’espace du poème, le lieu à partir duquel les

¹ Goyet, Florence. « L’épopée retrouvée: Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XXe siècle à l’époque contemporaine » à paraître dans sa version allemande : « *Das wiedergefundene Epos. Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute* » in Krauss, Charlotte et Urs Urban (sous la dir. de). *Über die Bedingungen der Möglichkeit eines, Neugründungsepos*, Université de Strasbourg, Münster, LIT-Verlag, à paraître 2012.

² Pesch, Natascha. « *Bakhtinian Novelization, Postcolonial Theory and the Epic : Derek Walcott’s caribbean Epic Omeros* » in *New Methods in the Research of Epic*, ed. By Hildegard L.C. Tristram, ScriptOralia 107, Tübingen: gnv, 1998.

habitants de l'île construisent leur existence, et métaphore donc de l'instabilité politique (colonisation) et géographique (diversité des origines qu'a provoquée la colonisation induisant nécessairement de multiples migrations). Seule en effet, une dame-jeanne se stabilise sur le « sol de la mer » tandis que l'officier se retrouve *a contrario* ballotté par le courant : « *the surge spun him round/ as he swallowed water with no floor under him.* », « *and now one of them [the casks and demijohn] settles/ on the sea-floor* »¹. Ce chapitre précède la vision de Plunkett s'efforçant de reconstruire son arbre généalogique (chapitre XVI). Une mouvance qui leur donne cependant justement une certaine liberté...

Cette dialectique dont « l'intérêt réside dans le mouvement tout entier »², sera pour l'auteur le moyen d'éviter l'enfermement du sens par la génération de nouvelles associations de significations. Walcott nous démontre alors, grâce à cet état d'entre-deux, que de cette répétition peut naître l'invention, et que de l'imitation donc, peut naître la création originale, et faire de l'épopée un texte autogénérateur (à condition qu'on le lise).

Jusqu'ici, nous avons perçu l'ambivalence contenue dans les binarismes proliférant dans le texte de Walcott soit d'un point de vue négatif en tant qu'obstacle à l'accession au sens, soit sur le plan d'un état provisoire – la suspension du jugement par la mise à distance – insuffisant à la reformulation. Or c'est en cette ambivalence, lieu évident de l'entre-deux, que réside tout le travail épique, une fonction mise en évidence par la philosophie de Hegel.

Les antithèses mises en abyme par la structure spéculaire seraient donc le support de la pensée, obligatoirement mise en *mouvement* dans un processus de *réagencement* du sens où l'*imagination* a son rôle, se faisant – loin de l'imitation – tremplin aux nouvelles représentations. On notera que Walcott établit un lien entre ce processus et la communauté en révélant l'existence de ce même processus à l'origine de formes musicales développées aux Caraïbes.

¹ On remarquera qu'il est tentant de lire ce syntagme ainsi « *no one of them settles on the sea-floor* » par le jeu d'homophonie évoqué par l'auteur entre « *now* » et « *no* » nous plaçant entre l'hypothèse de l'impossibilité de stabilité, d'ancrage sur un sol mouvant et son inverse interprétation : « le jaillissement le fit tournoyer/ comme il avalait l'eau sans sol en-dessous de lui. », « et à présent, un d'eux [les fûts et dames-jeannes] s'est installé/ sur le sol de la mer ». [Nt]

² Tinland, Olivier. *Hegel : textes choisis*, éd. Seuil, Points, coll. Bibliothèque Essais, septembre 2011 : 22.

Revenons tout d'abord à nos antithèses. Hegel explique sa philosophie à partir de la langue-même tel que le faisait Freud dans sa psychanalyse du sentiment « d'étrangeté de l'être » :

Il y a ici à rappeler la double signification de notre terme allemand "*aufheben*". Par "*aufheben*", nous entendons d'abord la même chose que par "*hinwegraumen*" [abroger], '*niegeren*' [nier], et nous disons en conséquence, par exemple, qu'une loi, une disposition, etc., sont "*aufgehoben*" [abrogées]. Mais, en outre, "*aufheben*" signifie aussi la même chose que "*aufbewahren*" [conserver], et nous disons bien en ce sens, que quelque chose est "*wohl aufgehoben*" [bien conservé]. Cette ambiguïté dans l'usage de la langue, suivant laquelle le même mot a une signification négative et une signification positive, on ne peut la regarder comme accidentelle et l'on ne peut absolument pas aller faire à la langue le reproche de prêter à confusion, mais on a à reconnaître ici l'esprit spéculatif de notre langue, qui va au-delà du simple "ou bien...ou bien..." propre à l'entendement.¹

Comme à son habitude, Walcott présente la même conception, la rendant *effective* par sa mise en œuvre dans le poème. En effet, bon nombre de concepts-clefs qu'il développe sous une pluralité de fils conducteurs différents (chaînes de motifs étudiées en première partie) possèdent la particularité de contenir cette ambiguïté, tel que les termes allemands « *unheimlich* » et « *aufheben* ». Entre attachement et arrachement à la norme, c'est le cas de l'observation, du modèle ou encore du « néant » dont on observe les isotopies plus ou moins renforcées selon les endroits du texte. Homère fait bien de même lorsqu'il présente personnages, situations, paroles constamment par « deux ». Comme le précise Florence Goyet dans son analyse du chant I, « [d]eux termes, d'abord, se répondent aux deux bouts du premier épisode : « "*disatètèn*", "opposer, distinguer", et "*homoiòthèmenai*", "se rendre semblable à" »². Les antithèses émises par Walcott comprennent toutes donc, ce mouvement concernant la problématique de la représentation : Walcott n'a de cesse de présenter cette dialectique de la *mimêsis* (imitation, figement du sens, fausse interprétation présenté dans les thèmes, et invention, renouvellement des images, justesse de l'adéquation au réel présenté par la structure) dans tous les motifs qu'il utilise.

En effet, le premier terme – vu un peu plus haut sous le signe du trouble du sens – signifie à la fois dans sa forme verbale « se conformer à ce qui est prescrit » (imitation) puis « considérer avec attention » (étape permettant le renouvellement de la pensée). Le modèle – qui trouve son incarnation en l'image du « *generator* » de la genèse initiatrice du poème où Achille coupe les racines des arbres à l'aide d'un outil dont l'étymologie « *generator* » signifie « celui qui crée, qui produit, qui engendre » –,

¹ Tinland, Olivier. *Hegel : textes choisis*, éd. Seuil, Points, coll. Bibliothèque Essais, septembre 2011 : 46.

² Goyet, Florence. « L'Iliade : vers la cité », *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : H.Champion, 2006 : 100.

recouvre tout d'abord le sens de « reproduction, imitation », puis celui de « représentation (moule, dessin, maquette, carte...) d'un objet », posant en co-présence à la fois l'aspect stérile et fertile du terme¹. L'isotopie du « blanc » enfin, qui se profile dans le dernier chapitre du livre V, est encore chargée de cette ambivalence : elle symbolise l'impossibilité de construire à partir du néant (un passé effacé par des fausses interprétations historiques, l'oubli, la mise à mort ou au silence de peuples par l'Histoire qui ne relate que les faits des « gagnants » : « *the blizzard slowly erased their swirling cries,/[...] in the white smoke, the Sioux, the Dakotas, the Crows* »²); mais aussi le point de départ du nouveau : « *Change lay in our silence* »³ comme si le silence permettait le rebondissement de l'écho. L'antithèse visible/invisible analysé en premier mouvement en est un des lieux d'expression, notamment dans l'image de la spirale (évoquée par le coquillage, la strie, le sillon, etc.). Or la spirale est une des formes de la fractale, terme que nous avons utilisé pour qualifier la structure spéculaire « infini » du poème. Comme le précise Wai Chee Dimock: « *Fractal* comes from the Latin adjective *fractus*, which has the same root as *fraction* and *fragment* and means “irregular or fragmented”; it is related to *frangere*, which means “to break” » (Mandelbrot, *Fractals*, 4) »⁴. On notera par ailleurs que le spiralisme est également une référence au mouvement littéraire et artistique née dans les Caraïbes et décrite par Frankétienne, un de ses chefs de file, sous la notion de mouvement :

C'est une méthode d'approche pour essayer de saisir la réalité qui est toujours en mouvement. Le problème fondamental de l'artiste est celui-ci: essayer de capter une réalité, transmettre cette réalité, tout en gardant les lignes de force, de manière que ce réel transmis sur le plan littéraire ne soit pas une chose figée, une chose morte. C'est là le miracle de l'art: essayer de capter le réel sans le tuer. Capturer: c'est saisir, c'est immobiliser. Il s'agit d'appréhender sans étouffer. Au fond, l'écrivain est un chasseur à l'affût d'une proie. Mais, il faut saisir cette proie sans la tuer. À ce niveau, le spiralisme est appelé à rendre certains services. Essayer d'être en mouvement en même temps que le réel, s'embarquer dans le réel, ne pas rester au-dehors du réel, mais s'embarquer dans le même train. Et, cela, à la longue, reproduit le mouvement

¹ On remarquera d'ailleurs à ce propos, que Walcott s'appuie les deux « sols fertiles » de l'*Iliade* et de l'île de Ste Lucie pour créer cette genèse. En effet, l'image de la transmutation du bois des arbres en canoës évoluant sur la mer prend sa source à la fois dans la réalité de l'île et celle du texte homérique : « L'autre croula comme croule un peuplier ou un chêne/ ou un pin élané, que les charpentiers, en montagne/ coupent du fer de leur hache, le destinant aux navires. ». Homère. *L'Iliade*, trad. De Philippe Brunet, éd. Seuil, coll Points, 2010: XIII, 389-391.

² *Ibid.*: 215. « Le blizzard effaça lentement leurs cris tournoyants,/[...] dans la fumée blanche, les Sioux, les Dakotas, les Crows ».

[Nt]

³ *Ibid.*: 229. « Le changement repose sur notre silence ». [Nt]

⁴ Dimock, Wai Chee. *Through other continents: American literature across deep time*, Princeton NY: Princeton University Press, 2006: 76. Walcott par la mise en œuvre de ce nouveau paradigme fait-il une fois de plus ici référence intertextuelle – cette fois-ci – à Dante dont l'auteur qualifie l'œuvre de fractale (par sa caractéristique « d'éponge linguistique »)? En effet, Walcott fait directement référence dans son poème, notamment par l'intermédiaire du volcan présent sur l'île au motif du cercle des Enfers. D'autres critiques ont également mis en évidence l'utilisation de la lumière et la figure du guide. Il s'agit en tous les cas d'une référence majeure dans l'écriture d'*Omeros*.

de la spirale. La spirale est comme une respiration. Spirale signifie: *vie* par opposition au cercle qui, selon moi, traduit la mort.¹

Sous cette figure, c'est encore la question de la représentation que convoque ici l'écrivain. Du « *cut* » interprété comme motif de la violence et de la division, à la structure d'*Omeros* qui se présente comme une perle irrégulière, fragmentée d'intertextes et de symboles, la fractale – nouveau paradigme géométrique après Euclide – semble bien être le principe qui régit notre œuvre, qui de l'imitation à la création offre alors une réelle corrélation du réel et de sa représentation. Il s'agit donc maintenant d'explicitier son mouvement.

La spirale, par sa circularité ascendante ou descendante induit l'idée de mouvement infini davantage encore que la mer ou le son. Elle est également « forme de pensée pour le symbolisme russe et la théorie politique du matérialisme dialectique. », nous précise une analyse historique de la figure². L'avant-garde russe et le matérialisme dialectique présentent la différence d'avec la méthode originelle, qu'ils amorcent le processus de défamiliarisation à partir du réel – concret – plutôt que de l'esprit – l'abstrait – tel que l'exposait Hegel :

Nulle part au début du XX^e siècle ne s'est-on autant qu'en Russie occupé de charger les formes visuelles abstraites de toutes sortes de sens sémiotiquement bien définis. Le mot russe pour dire l'abstraction – l'inobjectalité ("*bespredmetnost*") – désigne un procédé radicalement éloigné de toute forme naturelle – à la différence de l'abstraction qui implique un processus qui prend son origine dans la forme naturelle. Plutôt qu'une progressive distanciation de la mimésis, le concept russe implique la création complète des formes *ex nihilo*.³

Or cette conception paraît être en parfait accord avec le mécanisme de l'épopée qui consiste à provoquer le mouvement de la pensée sans recourir à des abstractions (ainsi que l'indique le titre de l'ouvrage de Florence Goyet).

Au-delà de cette différence, l'importance de la méthode se trouve donc en sa caractéristique processuelle : elle est le but-même de la méthode, résidant dans le déroulement et non dans le résultat, permettant la circulation et le renouvellement du sens. Afin de déclencher le mouvement de la pensée, *Omeros* procède à un réagencement ou à une cartographie plutôt qu'une réécriture ou à un calque. S'il est présenté comme l'outil par excellence de la défamiliarisation par Chlovsky dans les

¹ Frankétienne Saint-John Klauss. «Le spiralisme de Frankétienne», *Potomitan*, avril 2007, d'après l'interview « Frankétienne, écrivain haïtien », *Dérives* no. 53/54, Montréal, 1986/1987. Disponible sur le web : <<http://www.potomitan.info/kauss/spiralisme.php>>.

² Zimmermann, Tania et Zimmermann Michaël F., «La spirale, forme de pensée de la création», *Item*, 19 février 2008. Disponible sur le web : <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=223367>>.

³ *Ibid.*

années 1920, il répond également à un besoin éminemment contemporain de nouveaux moyens de représentation situés aux charnières de l'information-communication et du littéraire, aux charnières de l'image et du texte. Nous observerons enfin que la structure narrative de *l'Iliade* n'est pas si éloignée de nos méthodes contemporaines de représentation du réel.

Globe terrestre, océans et continents traversés, mais surtout lexique géographique (méridien) et géométrique (axe, symétrie, etc.) abondent dans *Omeros*. Outre la présence de telles notions scientifiques, la récurrence de motifs en trames de sens peut s'analyser à la manière d'une carte (représentation schématique de la réalité géographique) dans laquelle la pensée chemine par des trajectoires autres qu'une trajectoire linéaire, nous indiquant des chemins de sens possibles au sein d'un récit chaotique et donnant au lecteur la possibilité de prendre conscience du processus par l'engagement même de celui-ci dans ce dernier et permettant le tracé de nouvelles interprétations du sens et une représentation au plus juste de notre chaotique réalité.

La trame construit une sorte de « cartographie » à l'image de ce que décrivent Deleuze et Guattari dans l'introduction à *Mille Plateaux* au travers de la métaphore du rhizome, une image reprise sous d'autres termes par Guattari lorsqu'il évoque nos processus de subjectivation contemporains : « L'important dans cette affaire n'est pas le résultat final, mais le fait que la méthode cartographique coexiste avec le procès de subjectivation et que soient ainsi rendues possibles une réappropriation, une autopoïèse des moyens de production de la subjectivité »¹. L'auteur met bien ici l'accent sur le processus, le fait de « faire » permettant la réalisation de soi, poursuivant alors l'idée de « prise de conscience » qu'implique le caractère métaleptique de la fiction. Le personnage de Plunkett est lui-même mis en scène dans sa tentative de re-cartographier son passé avec la reconstitution de sa généalogie ou son présent topographique par exemple (« *he stood there, measuring out the site with his cane/ and a small map he had found [...]/ From this he had made his own diagram, a chart...* »²) et l'isotopie du modèle massivement présente dans le poème fait largement référence à des cartes, schémas, croquis, plans, etc; bref des éléments permettant d'être guidé ou d'interpréter une réalité concrète par le biais d'une structure abstraite. De la même manière, le fait que le lecteur soit mis face à la multiplicité du sens par les procédés décrits en première

¹ Guattari, Félix. « De la production de subjectivité » et « Des subjectivités pour le meilleur et pour le pire », *Chimères* n°50, été 2003: 70.

² Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990: 98. « Il se tint là, mesurant le lieu avec sa canne/ et une petite carte qu'il avait trouvée [...] / De ceci il avait conçu son propre diagramme, un graphique... ». [Ni]

partie (polysémie, multitude de références littéraires, historiques et culturelles, etc.), ainsi que la combinaison de différents intertextes (qui appartiennent à différents espace-temps) évoquant derrière les divergences une vision ou intention commune ; l'oblige à adopter une posture active de déchiffrement face à une « carte » qui ne donne pas la réalité telle qu'on la voit lorsqu'on observe un paysage (mais qui se trouve peut-être au terme du processus au plus proche de cette réalité). Dans *Mille Plateaux* les deux auteurs opposent le calque à la carte, l'un étant assimilé à l'arbre-racine, l'imitation, le second au rhizome, à la création.

Si l'accent sur la méthode plutôt que le résultat n'est pas une idée nouvelle, elle est cependant une approche de la connaissance qui semble se trouver la plus appropriée à notre réalité complexifiée par l'ouverture sur le monde et son entrecroisement de flux. En effet, nous avons vu que Descartes dans le *Discours de la méthode*¹ présente déjà une manœuvre similaire (« faire table rase du passé », établissement d'une méthode, scepticisme), approche que les formalistes russes reprendront dans leur théorie de la défamiliarisation, qui est ce en quoi selon eux consiste l'objet de la pratique artistique. Le mouvement y est ainsi ce que préconise Chklovsky – un des chefs de file des formalistes russes – face à notre « [perte] de sensation du monde »² :

le but de l'art est précisément de lutter contre cette automatisation de nos rapports avec le réel : [...] [II] est de donner la sensation de la chose comme vision, et non comme identification ; le procédé de l'art est celui de la « défamiliarisation » et celui de la forme difficile, augmentant la difficulté et la durée de la perception, car dans l'art, le processus perceptif est à lui-même sa propre fin et doit être prolongé ; *l'art est une façon de vivre la fabrication de la chose, et la chose faite en art est sans importance.*³

Chklovsky souligne ici l'importance de la conscience d'une construction, et le rapport de l'art au réel qui a parfois été oublié, plus tard, dans l'accent poussé sur la forme, le mot même (se muant en théorie de l'art pour l'art). L'importance ici réside dans le fait que ces techniques permettent la *conscience* du lecteur et son *appropriation* des éléments nouveaux.

Aujourd'hui, cette conscience des choses, cette appropriation des données du réel ne semble plus possible par nos moyens habituels d'accès au réel – un texte, une image, un son, etc. – : il nous faut réagencer la multiplicité des éléments que nous recevons dématérialisés par la télévision, le virtuel, l'économie afin de lui redonner

¹ Doit-on y voir une référence dans ce chapitre XV où il est bien question de Métaphysique ?

² Chklovsky cité in Aucouturier, Michel. *Le formalisme russe*, coll. Que sais-je n°2880, Paris : Presses Universitaires de France, 1994 : 64.

³ *Ibid* : 59-60.

sens¹. Ce réagencement de données permettant la « lecture » de notre monde contemporain dont les anciens repères qui le structuraient (binarismes de la Guerre Froide, frontières fixes entre nations, etc.) sont aujourd’hui abolis (démultiplication des conflits, espace mondial régi par des flux effaçant les frontières, etc.) ; se retrouve dans l’observation par Christophe Hanna de « nouveaux objets littéraires » impossibles à interpréter avec nos outils critiques traditionnels. Dans *Nos dispositifs poétiques*, Christophe Hanna – tout en se dégageant des présupposés de la théorie littéraire et de la poétique – nous invite à « observer » ces nouveaux « objets » qui commencent à peupler notre univers littéraire sous une nouvelle méthode : le dispositif (dont les caractéristiques décrites dans l’ouvrage apparaissent être aussi bien celles de l’objet décrit que la méthode selon laquelle il est décrit). Une des caractéristiques de ces objets est leur aspect (bri)co(l)lage ou montage qui « permet d’éprouver son public en mobilisant les savoirs et les compétences dans un ordre (une temporalité, une spatialité) différent de celui astreint par l’ordre social »². Or ce sont bien des motifs, des symboles, des archétypes venus de cultures et espace-temps différents que Walcott recombine ensemble dans son poème. L’auteur l’indique lui-même : « *What we have because of Homer –permanently because of Homer (and without having read the book, already knowing that there is such a figure)—are two emblems, at least: [Helen and the Moving Sail]* ». Pour paraphraser Gregson Davis analysant ces *Reflections on Omeros*, le poète conçoit les épopées homériques comme des réservoirs d’éléments-types réutilisables : « *Walcott sees the Homeric epic narratives fundamentally as a matrix of archetypal figures, images, and motifs [...] that constitute a kind of archive for later writers and artists in the Western canon, of which Anglophone Caribbean Literature is an extension* »³, à l’image d’ailleurs de T.S. Eliot, pour qui le mythe et le symbole sont des outils techniques d’agencement et non des outils de sens : « *[in] his comments [...] we can see that he is excited by other artists’ use of myth and anthropology not primarily because of*

¹ Une nécessité mise en valeur également par Dominique Chancé à propos de Frankétienne, auteur haïtien : « Les métamorphoses que subit notre époque ne peuvent être appréhendées que par une écriture en perpétuel éclatement. Dans cette perspective, il est évident qu’on ne peut pas continuer à écrire comme auparavant. D’innombrables changements se sont déjà produits à l’échelle cosmique et l’on ne peut pas, de manière aveugle, s’attacher encore à l’écriture anachronique du passé. Il nous suffit d’énumérer quelques faits de l’actualité pour mettre en évidence la nécessité d’une écriture nouvelle et fonctionnelle : le débarquement de l’homme sur la lune, le développement des mass-média, l’interdépendance accentuée des différentes cultures, l’acheminement progressif vers une civilisation planétaire. Tout cela entraîne des changements de plan, des modifications de vision et de profonds bouleversements dans la conscience humaine. » in Chancé, Dominique. « Théories du chaos », « Frankétienne », *L’écriture du chaos : lectures de Frankétienne*, Reinaldo Arenas, Joël des Rosiers, Littérature Hors Frontières, St-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2008 : 36-40.

² Hanna, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Questions Théoriques, coll. Forbidden Beach, 2010 : 17.

³ Davis, Gregson. « Homecomings in Césaire and Walcott » in *Homer in the Twentieth century: Between World Literature and Western Canon*, Oxford University Press: New-York, 2007 : 191- 209. « Walcott perçoit fondamentalement les narrations épiques homériques comme des matrices de figures archétypales, des images et des motifs [...] qui constituent une sorte d’archive pour les écrivains et artistes suivants du canon Occidentale, duquel la littérature anglophone des Caraïbes est une extension ». [Nt]

what this material says or means in itself. [...] It is as a technical device that he appreciates them »¹. Il s'agirait moins alors par cette nouvelle représentation, d'une réécriture que d'un réagencement de mythes, symboles et histoires au fondement de nos imaginaires. Ce même processus est décrit comme l'attitude adoptée par les écrivains du « spiréalisme » afin de « saisir » le chaos de notre monde : « Pour nous, [indique Frankétienne], il ne s'agit guère d'inventer, ni de créer (l'écrivain ne peut pas se substituer à Dieu), mais d'agencer librement des éléments du langage en vue de la constitution du texte »². En effet, comme le souligne Hanna, « Par sa puissance de réexposition, tout dispositif possède une dimension réflexive, projective et critique » et permet de « mettre en crise certaines manières de représenter, de décrire, d'inscrire »³.

Cette manière de construire le texte implique une lecture différente chez le lecteur : la lecture n'est plus linéaire mais s'opère par connexions. Le regard du lecteur dans le texte correspondrait alors plutôt à une promenade entre ces échos différents. On peut apparenter en effet cette exploration du texte-carte contemporain qu'est *Omeros* au troisième type de mouvement que décrit Tim Ingolds dans sa *Brève histoire des lignes*, c'est-à-dire une « re-composition par connexion » de points : « lecture-dépaysement » ou « cheminement » elle est le *geste* de la défamiliarisation⁴. Or le geste est selon Simondon, Bolens ou encore Mazzola, un de nos moyens d'appréhension du monde.⁵

Il semble bien par ailleurs, que ce geste est la condition nécessaire au premier critère de l'épopée (« populaire ») que Florence Goyet énonce dans son article. Si la relation du texte au public qu'elle décrit est différente ici, le geste singulier de lecture que nous propose *Omeros* nous permet d'habiter l'œuvre, et en réalité nous oblige à nous « [emparer] du texte » : pour comprendre la multiplicité de références qu'opère l'auteur, le lecteur se doit de les connecter, ce que permettent les trames qu'offre le procédé de récurrence dans son texte. Le sens des mots n'incombe finalement qu'à lui seul, mais à ce stade ce fait n'est plus un problème car, comme le précise Florence

¹ Williams, Helen. *T.S.Eliot The Waste Land*, Studies in English Literature 37, University of Edinburgh, Southampton: The Camelot Press Ltd., 1973 (first published in 1968): 14.

« Dans ses commentaires [...], nous pouvons voir qu'il est enthousiasmé par l'usage de mythes et d'éléments anthropologiques par d'autres artistes, et *non* principalement en ce que ces éléments disent ou signifient en eux-mêmes. [...] C'est comme outil technique que ceux-ci l'intéresse ». [Nt]

² Frankétienne in Chancé, Dominique. « Théories du chaos », « Frankétienne », *L'écriture du chaos : lectures de Frankétienne*, Reinaldo Arenas, Joël des Rosiers, Littérature Hors Frontières, St-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2008: 36-40.

³ Hanna, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Questions Théoriques, coll. Forbidden Beach, 2010 : 19.

⁴ Ingolds, Tim. *Une Brève histoire des lignes*, Paris : Zones Sensibles, 2011. Références fournie par Citton, Yves. « Gestes littéraires contemporains : cahier de textes », Master 2 : Théories de la littérature, Université Stendhal Grenoble III, 2011.

⁵ Voir Bolens, Guillemette. *Le Style des Gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne: éd. BHM, 2008. Simondon, Gilbert. *Imagination et Invention* (1965, Chatou :éd.de la transparence, 2008. Mazzola, B. Guerino et Cherlin, B. Paul. *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz. Towards a Theory of Collaboration*, Berlin: Springer Verlag, 2009. Références fournies par Citton, Yves. « Gestes littéraires contemporains : cahier de textes », Master 2 : Théories de la littérature, Université Stendhal Grenoble III, 2011.

Goyet « [ce] qui change, c'est le contexte et le regard sur les objets, pas la réalité qu'ils recouvrent ». « [La] caractéristique [de l'épopée] la plus profonde est qu'elle ne cesse de problématiser »¹. Dans ce poème interrogeant la « représentation », le but est justement de « problématiser » ce rapport du signifiant au signifié, d'interroger le sens commun de nos mots, de nos symboles, de nos catégories de pensée du réel, d'où l'impression première de chaos que peut ressentir un lecteur face à cette œuvre en mouvement, se « référ[ant] à un monde en devenir » selon l'expression de Laurent Jenny à propos de ce même processus qu'il nomme ici « le figural »².

Du mouvement naît toute chose, semble nous affirmer *Omeros*. Si l'auteur use de la forme épique dans le but de trouver un fondement à la culture caribéenne, c'est bien dans sa caractéristique d'œuvre « en perpétuelle mutation »³. En effet, l'entre-deux, le creux de la vague semble être le lieu nécessaire à la création, à la génération de la nouvelle image, non seulement lieu où s'exerce le jugement par distanciation mais lieu également favorisant l'exercice de l'imagination. C'est dans ce « néant » que réside toute l'importance de la relation au modèle permettant donc prise de conscience – activité de la raison donc – mais également invention – activité de l'imagination :

Si la science évolue, c'est souvent parce qu'un aspect encore inconnu des choses se dévoile soudain ; pas toujours comme conséquence de l'apparition d'un appareillage nouveau, mais grâce à une manière nouvelle d'examiner les objets, de les considérer sous un angle neuf. Ce regard est nécessairement guidé par une certaine idée juste au-delà de ce que la logique et l'expérience autorisent à croire. Selon les termes de Peter Medawar, l'enquête scientifique commence toujours par l'invention d'un monde possible, ou d'un fragment de monde possible.⁴

Ce rôle déterminant de l'imagination dans l'ouverture de la signification est également prôné par Baudelaire, T.S. Eliot., ou encore St John-Perse pour qui « l'imagination est le vrai terrain de germination scientifique »⁵, et présenté enfin par Bergson mettant en

¹ Goyet, Florence. « *L'Iliade* : vers la cité », *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : Champion, 2006 : 48 et 208.

² « 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. [...] Ainsi la langue [...] est aussi et du même coup, un espace de délimitation et d'écartement où se fonde toute ouverture, et qui peut toujours être réouvert et redispôsé. Le figural engène l'un sur l'autre la représentation de l'écart linguistique et la représentation de ce qui "s'ouvre". Il garantit la possibilité de référer à un monde en devenir (c'est-à-dire à un monde réel) non sur le mode d'un étiquetage fini, mais en tant qu'il s'y produit quelque chose ». Jenny, Laurent. « L'évènement figural », *La parole singulière*, Belin, 1990 : 26.

³ Goyet, Florence. Goyet, Florence. « L'épopée retrouvée: Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XXe siècle à l'époque contemporaine » à paraître dans sa version allemande : « *Das wiedergefundene Epos. Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute* » in Krauss, Charlotte et Urs Urban (sous la dir. de). *Über die Bedingungen der Möglichkeit eines, Neugründungsepos*, Université de Strasbourg, Münster, LIT-Verlag, à paraître 2012.

⁴ Jacob, François. *Le jeu des possibles*, 1981: 29-30 in thèse sur les fonctions du mythe part III). La science-fiction est d'ailleurs le lieu dans lequel s'expérimente les frontières éthiques de nos potentielles avancées scientifiques et/ou politiques.

⁵ St John-Perse, « Discours de Stockholm », *Œuvres Complètes*, La Pléiade, Paris: Gallimard, 1972: 443. Cité in Camelin, Colette. *Saint John Perse, l'imagination créatrice*, Paris: Hermann, DL 2007: 4.

évidence l'existence d'un « intervalle » entre action subie et réaction nécessaire au processus d'invention:

Telle est la fonction profonde de la notion d'intervalle (sous sa forme temporelle du retard ou sous sa forme spatiale de l'écart): se donner un principe qui ne nous fasse pas sortir du plan d'immanence (puisqu'on en reste à un système de corps en mouvement) tout en introduisant dans ce plan une possibilité de déviation, de bifurcation, de suspension, qui constitue le corps en un centre d'indétermination (dès lors que je ne peux pas prédire comment le corps en question va réagir à l'action qu'il subit).¹

Seule, donc, l'imagination du lecteur matérialise ici le sens, opérant elle-même les connexions influées par l'auteur : Walcott laisse une part d'improvisation que permet le détachement du contenu (sens) de son contenant (forme) amené par le procédé de la récurrence. En créant cette distance par la mise en avant de la structure, l'auteur instaure l'espace qui favorise la mise en action de l'imagination du lecteur qui va lui-même combiner les images injectées dans le texte selon ses propres connaissances et ses propres affinités avec les thèmes évoqués. Par exemple, le motif de la fourche peut se trouver relié à celui de la blessure par la « strie », le « sillon » creusé dans la jambe de Philoctète ou bien à celui de la division dans la répétition de termes évoquant l'opposition creusée par un tel sillon. Un seul personnage – prenons celui de Philoctète – peut renvoyer au personnage mythologique, à l'habitant de Ste Lucie, ou encore à la personnalité de René Philoctète – poète haïtien co-fondateur du mouvement du spiralisme dont tout laisse à croire qu'il a laissé son empreinte dans l'écriture d'*Omeros*.

Une fois de plus, cette fonction est également présente dans l'*Iliade*, mise en évidence par Florence Goyet dans laquelle la répétition de scènes et formules permettent la distanciation et donc l'espace nécessaire à l'invention :

Pour Bernard Fenik on a là une véritable « scène-type ». La « scène-type » est un passage complet qui joue le même rôle que la formule : elle se répète inchangée en plusieurs endroits, et sert à construire un épisode, comme la formule servait à construire un développement. Typiquement : la scène d'accueil de l'hôte dans l'*Odyssée*.²

La co-présence de deux plans (épique et non-épique, norme et écart) permet donc d'ouvrir ce creux entre signifiant et signifié, nécessaire à la génération d'un nouveau lien entre les deux.

Ce processus d'invention est également profondément actuel : le débat sur la représentation semble en effet de nouveau activé dans la tension de notre rapport à

¹ Bergson expliqué par Citton, Yves. *L'avenir des Humanités. Economie de la connaissance ou cultures des interprétations ?*, éd. La Découverte, Paris, 2010 : 53.

² Goyet, Florence. « L'*Iliade* : vers la cité », *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : Champion, 2006 : 28, note 2.

l'image qui concurrence aujourd'hui la littérature (l'image « brute » peut-elle nous donner, mieux que la littérature, une représentation juste du réel ?). Ainsi, nous retrouvons ce débat et la présence similaire d'un « espace » offert à l'imagination dans des arts visuels tels que l'informatique ou le cinéma. Grégory Chatonsky analyse en effet ce même processus dans son essai sur la fiction programmatique (nouvelle forme fictionnelle de production, diffusion et interaction) :

On sait en effet que l'information manquante, l'ellipse, le raccourci sont indispensables à l'imaginaire de l'interacteur. Cette lagune est l'espace qu'on lui laisse, un lieu qui ne sera pas d'avance maîtrisé, qui restera ouvert à l'incertitude de sa temporalité. La lagune ne se conçoit pas comme une lacune, comme un manque où le vide est un creux à combler, mais comme une insularité de possibles. [...] La lagune est le nom donné à la disjointure entre l'espace et le temps dans la fiction programmatique, condition de sa production comme de son esthétique.¹

Pour revenir à l'univers *Omeros*, nous observons que Walcott présente ce principe de création dans diverses formes d'arts folkloriques, possédant toutes un lien intime avec la musique. Omniprésente dans le texte, elle apparaît spécifiquement sous des formes populaires telles que l'allusion à une chanson des Beatles (« *Yesterday* », chap. VI, II), mais surtout par des références au folklore caribéen comme le calypso – une forme musicale et chorégraphique associée au carnaval, née dans les Caraïbes et dont la particularité est de partir de ce « rien » :

*We create nothing [...] the calypso itself emerged from a sense of mimicry, of patterning its form on both satire and self-satire. The impromptu elements of the calypso, like the improvisation and invention of steelband music, supersedes its traditional origins. [...] From the viewpoint of history, these forms originated in imitation if you want, and ended in invention.*²

Répondant directement aux propos de V.S. Naipaul, Walcott démontre dans son essai que la création s'amorce de ce « rien » et qu'elle se développe par l'imitation, tel

¹ Chatonsky, Grégory. *Tempo des possibles (espaces de la fiction programmatique)*, incident.net, 2003 : 7. C'est le même principe qui intervient dans le *début de quelque chose* d'Hugues Jallon, qui use de la même dialectique que Walcott pour parvenir au renouvellement de l'appréhension du réel, en se basant sur nos stéréotypes et en produisant une incomplétude de sens mettant en œuvre un processus nous obligeant à repenser nos représentations. Comme Walcott encore une fois, cette dialectique se situe au cœur du langage. *L'homme à la caméra*, film de Dziga Vertov réalisé en 1929, qui se réclame d'une nouvelle façon de présenter le réel par le mouvement (de la caméra), use également du même « intervalle » à l'origine de la nouvelle image formée par le spectateur.

² Derek Walcott cité dans Jay, Paul. « *Fated to unoriginality: the politics of mimicry in Derek Walcott's Omeros* », *Callaloo*, 29,2, 2006: 4. « Nous ne créons rien [...] le calypso lui-même a émergé d'un sens de l'imitation, d'une façon de se former à la fois sur la satire et l'autodérision. Les éléments improvisés du calypso, comme l'improvisation et l'invention des ensembles musicaux, supplante ses origines traditionnelles. Du point de vue historique, ces formes s'élevèrent de l'imitation si vous voulez, et s'achevèrent dans l'invention ». [Nt]

que le fait d'ailleurs la forme fractale : « *Mimicry is an act of imagination* »¹. Le chapitre XL fait écho aux propos de Walcott : « *what they envied most in them/ was the calypso part, the Caribbean lilt/ still in the shells of their ears, like the surf's rhythm [...]* »². Walcott, par ailleurs, met en parallèle toutes ces formes mariant danse et musique, qui apparaissent être deux composantes majeures de la communauté : il cite le rituel religieux de la « Ghost dance » des amérindiens (XXXV, XLI) qu'il semble mettre en scène sous un autre visage lors du rêve « africain » d'Achille « *turning the earth to music* » (XXVI). Enfin, le rôle du poète est de transmettre ce rythme du monde, de la communauté :

*Because Rhyme remains the parentheses of palms/ shielding a candle's tongue, it is the language's/ desire to enclose the loved world in its arms; [...] They walk, you write; keep to that narrow causeway without looking down,/ climbing in their footsteps, that slow, ancestral beat of those used to climbing roads, your own work owes them/ because the couplet of those multiplying feet/ made your first rhymes.*³

Si nombre des références qu'il injecte dans son texte s'adressent à un lecteur cultivé, Walcott prend ses racines dans ce qui nous est familier à tous, cette musique des éléments, ce « rien » de notre ordinaire – *ex nihilo* donc – rapprochant ce processus de germination de son terreau qui semble ici trouver lieu en la communauté.

Nous avons progressivement constaté au fil de ce développement que la signification, dans *Omeros*, ne se donne pas au lecteur : Walcott insiste, par ce moyen, sur l'importance et la nécessité de devoir se libérer des symboles ou mythes, des représentations, des cadres d'interprétation que l'on croyait capables de nous renseigner sur notre réalité. La signification ne se donne pas au lecteur, donc, car pour l'atteindre le lecteur doit lui-même mettre en mouvement sa pensée sur le chemin dialectique, la carte matérielle plus que conceptuelle que crée Walcott.

Davantage qu'un mécanisme de parallèles, c'est ici l'image de la spirale dont la récurrence du motif est révélatrice, ou de son équivalent scientifique – la fractale –, qui

¹ Derek, Walcott. « *The Caribbean: Culture or mimicry?* » in Hamner N. Robert. *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Colorado: Lienne Rienner Publishers, 1997(1st published in USA : Three Continents Press, 1993): 55. « L'imitation est un acte d'imagination ». [Nt]

² Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux: New-York, 1990:229. « ce qu'ils enviaient le plus en eux/ étaient ce calypso, la cadence caribéenne/ toujours aux coques des oreilles, tel le rythme de la vague [...] ». [Nt]

³ *Ibid.*: 75. « Car la Rime demeure les parenthèses des paumes/ protégeant la flamme de la langue, c'est le désir/ du langage d'embrasser le bien-aimé monde dans ses bras ; [...] Ils marchent, tu écris ; continue vers cette étroite chaussée sans regarder en bas/ grim pant dans leurs pas, ce lent et ancestral rythme de ceux qui avaient l'habitude de grimper les routes, ton propre travail leur doit cela/ car le couplet de ces pieds se multipliant/ forma tes premières rimes ». [Nt]

nous permettent de mieux rendre compte de la dialectique mise en œuvre dans son poème.

Cette méthode de pensée est de plus chez Hegel à l'origine d'une nouvelle façon de penser l'Histoire, préoccupation primordiale dans *Omeros* qui cherche à dépasser le paradigme historique colonial. Wai Chee Dimock présente le modèle scientifique cité comme le nouveau cadre nécessaire à l'étude de notre espace-temps (et notamment dans son ouvrage, à l'élaboration d'une nouvelle histoire littéraire), le rapport de parenté ne se réalisant pas par lignage mais par boucles ou spirales¹, un aspect que présente également le bouclier forgé par Héphaïstos. À l'image de l'*Illiade*, *Omeros* semble fonctionner comme une métaphore à lui tout seul de cette étape de destruction amorçant la reconstruction que la dialectique hégélienne propose: alors que l'épopée homérique s'achève sur les funérailles d'Hector, la fin du poème caribéen laisse une place de plus en plus importante au néant, immortalisant son poème de l'image infiniment finie de la mer : « *the sea was still going on* ».

2.2. Ransom : un accomplissement du sens.

« *The fact that it has never been done, that it is novel, unthinkable – except that I have thought of it – is just what makes me believe it should be attempted. It is possible because it is not possible. And because it is simple* »². Cette phrase prononcée par Priam au chapitre II de *Ransom* nous dévoile bien les mêmes considérations évoquées dans *Omeros*, c'est-à-dire l'importance de l'imagination dans le processus de découverte, défini par ailleurs par cette co-présence des deux entités de l'antithèse (« impossible » et « possible »). Mais ici le roman de l'auteur australien agit comme la lumière dévoilant

¹ « *This loosely integrated circuit is very close to what Lévi-Strauss understands by “kinship”, which, for him is more mathematical than biological. [...] it is a permutative prism, effected by different degrees of rotating, combining and scattering, and generating different clusters of relations, clumped together on different platforms.* » Et « *Fractals is the geometry of the irregular and the microscopic, what gets lost in a big picture. [...] It is a geometry of infinity, of what keeps spinning out, in endless spirals.* » Dimock, Wai Chee. *Through other continents: American Literature across deep time*, Princeton: Princeton University Press, 2006: 75 et 77. « Ce circuit intégré assoupli est très proche de ce que Lévi-Strauss entend par “parenté”, qui pour lui est plus mathématique que biologique. [...] C'est un prisme permutant, effectué par différents degrés de rotation, combinant et dispersant, et générant différents amas de relations, rassemblées sur différentes plateformes. », « La fractale est la géométrie de l'irrégulier et du microscopique, ce qui se perd au milieu d'une image immense. [...] C'est une géométrie de l'infini, de ce qui ne s'arrête pas de durer, en spirales infinies ». [Nt]

² Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 59. « Le fait que cela n'a jamais été entrepris, que cela est nouveau, impensable – excepté par l'acte de ma pensée – est justement ce qui me fait croire que je devrais le tenter. C'est possible car cela n'est pas possible. Et parce que cela est simple ». [Nt]

un texte écrit au jus de citron, non comme la grammaire cryptée qui offrira le moyen au lecteur s'il en fait l'effort, de décoder l'énigme : alors que dans *Omeros* il nous fallait l'arracher, le sens y est ici fluide, il se donne facilement. La différence se joue donc sur le plan de la relation du lecteur au texte (et vice-et-versa), point primordial des conditions de possibilité de l'épopée.

Si nous avons constaté les mêmes antithèses ainsi que la même suspension du jugement dans nos deux œuvres permises par cet état d'entre-deux, il n'y a pas de raisons pour que *Ransom* échappe à la dialectique de Hegel. Cependant, si nous constatons bien un mouvement de la pensée dans le roman de Malouf, nous remarquerons que le geste n'est pas transmis au lecteur : celui-ci est simplement invité, par calque de la fiction, à l'effectuer lui-même hors de l'espace du texte mais il n'y est pas impliqué dans sa lecture : le sens est accompli et non ouvert. En effet, *Ransom* se lit comme une allégorie, une aventure de la pensée où l'auteur parle à la faculté de raison et d'imagination de l'esprit (abstrait, le « savoir ») plutôt qu'à nos facultés « motrices » (concret, le « faire » ou le geste).

Nous avons remarqué en première partie la construction de la structure de *Ransom* en dichotomies mise en abyme de sa macrostructure (co-présence de l'anti-épique avec l'épique grâce aux phénomènes de métalepse) à sa microstructure (antithèses au dénominateur commun). Il s'agit donc maintenant de repérer le mouvement de la pensée exercé sur le lecteur.

Il semble que Malouf puise de la même façon que Walcott, dans un réservoir de nos structures les plus archétypales, symboles et mythes et qu'il les réagence de manière à produire le mouvement de la pensée en évolution. Toutefois, l'usage qu'il en fait est ici à la fois « technique » *et* porteur de sens. Les récits secondaires ou moments dans lesquels les personnages s'arrêtent pour penser ou imaginer sont autant de micromoments réflexifs où le lecteur peut suivre l'évolution similaire des pensées d'un des personnages.

Le roman est en effet construit selon la logique du récit d'initiation, possédant une architecture simple et un personnage principal obéissant au type du héros, servant à la mise en valeur de l'acte novateur du personnage développé par Malouf.

Ainsi, nous pouvons analyser les cinq chapitres de *Ransom* selon les caractéristiques morphologiques du conte établies par Vladimir Propp qui « élabor[e] deux modèles structuraux [concernant] [...] la succession temporelle des actions [et]

[...] les personnages »¹ ; dégageant alors une structure-type au travers de laquelle n'importe quel conte peut s'analyser. Il distingue plusieurs moments ainsi ordonnés : situation initiale, séquence préparatoire (contenant l'élément déclencheur), nœud de l'intrigue (départ du héros), séquence des donateurs (objet magique aidant la quête), une séquence première d'aventures, une seconde débutant par un deuxième élément déclencheur jusqu'au retour à l'ordre initial². Il propose également une série de fonctions (éloignement, transgression, reconnaissance, punition, etc.) qui se répartissent sur sept types de personnages : le héros, le donateur, l'auxiliaire, le mandataire, l'agresseur, l'objet de la quête, le faux héros³. Sans rentrer exactement dans le moule de la grammaire narrative établie par Propp, nous pouvons distinguer des fonctions similaires dans le roman de Malouf dont la structure et les rôles des personnages peuvent clairement s'identifier. En effet, *Ransom* est partagé en cinq chapitres : situation initiale (I), dans lequel David Malouf présente Achille et la situation de guerre, rematérialisant les événements de la guerre de Troie au lecteur ; élément déclencheur (II), consistant en la prise de décision de Priam ; aventures : initiation en compagnie de Somax (III) et rencontre de « l'agresseur » (IV) ; situation finale : retour au foyer avec l'objet de la mission (V). Dans cette configuration, Priam tiendrait le rôle du héros ; Achille, celui de l'agresseur ; Iris, la mandataire ; Somax et Hermès, les auxiliaires, etc.

Quant au héros, il correspond bien au paradigme décrit par Philippe Selliers⁴ : Priam transgresse l'ordre établi ; c'est-à-dire les conventions de la cité incarnées notamment dans la figure d'Hécube qui vient s'opposer à sa décision, mettant alors en valeur par le contraste cette dernière ; et plonge dans l'inconnu (le camp ennemi, la mort), pour en revenir glorieux avec l'objet de sa quête : « *I come also as a hero of the deed that till now was never attempted* »⁵ prononce lui-même Priam à son retour. Son passé, conté au chapitre II sous la voix de Priam, révèle également une séquence traditionnelle du héros que décrit Philippe Selliers : Priam, fils du roi Laomédon, se retrouve réduit à l'état d'« objet de rançon » (à l'état d'inconnu) à la suite d'une altercation entre son père et Apollon, pour être ensuite racheté par sa sœur Hésione (et revenir dans la sphère du connu). Son changement de nom – de Podarces à Priam – peut symboliser cette « seconde naissance ». Nous pourrions arguer que le retrait de la cité

¹ Méletinski. « L'étude structurale et typologique du conte » in Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, Points, 1970 : 206.

² Propp, Vladimir. « Appendice I », *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, Points, 1970.

³ *Ibid.*

⁴ Selliers, Philippe. *Le mythe du héros ou le désir d'être Dieu*, coll. Les Thèmes Littéraires, Paris : Bordas, 1970.

⁵ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 209. « je reviens également en héros de l'acte qui, jusqu'à maintenant, n'a jamais été entrepris ». [N]

qu'il représente fait de lui un héros indigne, mais l'auteur du *Mythe du héros* pointe également ce trait : « Le héros, comme le prophète, tend à être asocial, à échapper aux lois »¹. Conformément encore à ce qu'il décrit dans le rapport du héros aux femmes, Hécube représente bien une « menace », celle de demeurer contraint par les conventions de sa sphère royale. Finalement, le roman de Malouf mettrait bien en scène un héros épique, se conformant à ce « désir d'héroïsme » ce qui, d'après Philippe Selliers, est un trait prédominant de l'épopée : « Les récits dans lesquels s'est exprimé le désir d'héroïsme, d'arrachement à la banalité de la vie, de supériorité sur le reste du monde, de réalisation éclatante de soi, d'élévation à une condition quasi divine, forment un genre littéraire reconnaissable entre tous : l'épopée »². Même le personnage de Somax – dont on ne peut dire qu'il corresponde aux type du héros noble rencontré habituellement et dont l'importance est cependant égale voire supérieure à celle de Priam – peut parfaitement s'apparenter au nouveau type de héros (sans pour autant être décrit uniquement comme tel) qui se développe à partir du XIX^e siècle à la suite des évènements politiques (guerres) qui viennent à faire « cesse[r] l'admir[ation] [pour ces] prouesses guerrières »³, et mettre en valeur le caractère de l'artiste et du créateur. En effet, Somax est décrit comme un conteur hors-pair dans toute cette fin de chapitre : « *This old fellow, like most storytellers, is a stealer of other men's tales, of other men's lives* »⁴.

Mais plus que les personnages ou la narration, c'est donc l'idée qui est importante. Malouf use en effet de toutes les ressources de nos archétypes, structure qui est mise en avant par la répétition et qui permet le détachement tel que l'analyse Florence Goyet dans *Iliade*. L'ensemble des symboles présentés mènent en effet tous à une même conception qui est aussi celle de la philosophie d'Hegel : le roman se fait ici allégorie du mouvement de l'existence et de la création.

En effet, nous pouvons facilement symboliser le voyage de Priam par une plongée dans les Enfers ou le monde de l'au-delà (en l'occurrence également « l'eau de là », étant symbolisé par la traversée de la rivière), l'inconnu ; retour nécessaire au succès de l'aventure. Ce processus est d'ailleurs pleinement utilisé dans *l'Eneide* de

¹ Selliers, Philippe. *Le mythe du héros ou le désir d'être Dieu*, coll. Les Thèmes Littéraires, Paris : Bordas, 1970 : 20.

² *Ibid.* : 14.

³ *Ibid.* : 28 et 104.

⁴ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009:218. « Ce vieil homme, comme beaucoup de conteurs, est un chapardeur de contes appartenant à d'autres hommes, un chapardeur de vies d'autres individus ». [Nt]

Virgile ou l'*Odyssée* d'Homère. En effet, le retour de Priam de cet entre-deux – Au-delà métaphorique – est perçu comme l'achèvement d'un acte grandiose, méritant, à la manière des hauts faits contés dans les épopées, d'être inscrit dans les annales de l'histoire. L'auteur reprend des *topoi* du genre de l'épopée tel que le thème du *nostos* (« *homecoming* ») notamment développé dans l'épopée jumelle de l'*Iliade* d'Homère, l'*Odyssée* (excepté le fait qu'ici c'est un retour *vers* Troie et non *de* Troie qui est mis en scène) ; ainsi que le thème, donc, de la *catabasis* (voyage aux Enfers)¹. Ces deux lieux communs combinés permettent d'exprimer le caractère initiatique de la quête du héros : après avoir traversé des épreuves dans lesquelles il a bravé la mort, celui-ci revient triomphant au lieu de départ initial. Le voyage en Enfer est matérialisé par le décor, un paysage dévasté par la guerre où les corps eux-mêmes, tels des fantômes, semblent inconsistants, disparaissant de notre monde terrestre: « *On either side as they pass, the barrows of the dead. Ghostly figures materialise for a moment among them, then dissolve* »². Plus loin, le décor se précise de manière davantage réaliste comme étant le tableau de villages et de leurs populations ravagées par la guerre (un décor brièvement introduit déjà au chapitre III lorsqu'ils pénètrent le territoire des Grecs, au-delà de la rivière traversée, mais sans ce développement exprimant les causes de la désolation : « *The landscape they were entering was one of utter devastation* »³). Enfin, c'est principalement de manière symbolique ; par le personnage d'Hermès – dieu psychopompe –, présent lui aussi dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, que les deux personnages – Priam et Somax – rencontrent au chapitre III lors de leur quête vers le camp grec que ce motif est nettement exploité. Ils le rencontrent de plus lors de la traversée du fleuve Scamandre, un élément dont on sait qu'il symbolise dans la mythologie gréco-romaine (voire dans d'autres cultures : la culture celte au Moyen-Age par exemple) la pénétration dans l'Autre Monde, le monde des morts⁴. La traversée du fleuve qui se passe sous les yeux d'Hermès, se révèle en effet ardue pour le cocher :

¹ Judith Labarthe, dans son ouvrage à propos du genre épique rappelle dans la partie III (chapitre sur le héros) l'importance de la thématique de la mort. L'*Odyssée* est par ailleurs connue pour être le paradigme des textes sur l'exil et le retour en terre connue. Enfin, de nombreuses épopées occidentales, outre l'*Iliade*, usent de ce motif du voyage aux Enfers : L'*Eneide* de Virgile ou *La Divine Comédie* de Dante en sont deux exemples caractéristiques. On observe enfin dans *Omeros* de Walcott le même usage de ces deux motifs (pour une analyse plus détaillée de ces derniers chez Walcott, voir Davis, Gregson. "Homecomings in Césaire and Walcott" in *Homer in the Twentieth century: Between World Literature and Western Canon*, Oxford University Press: New-York, 2007: 191-209.). Labarthe, Judith. *L'Épopée*, Paris: Armand Colin, 2006: 312.

² Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009: 205. « De chaque côté comme ils avancent, des amas de morts. De fantomatiques silhouettes se dessinent un instant parmi eux, puis se dissolvent ». [Nt]

³ *Ibid.*: 157. « Le paysage qu'ils pénétraient était celui d'une complète dévastation ». [Nt]

⁴ On remarquera que la même référence est réalisée, et de manière encore plus explicite, dans un poème de l'auteur – « *Asphodel* » in *Revolving Days: selected poems* – qui reprend le même thème d'une plongée dans l'inconnu, et une même opposition entre milieu naturel et milieu artificiel. Le titre même du poème fait référence au monde des morts, l'asphodèle étant une fleur poussant dans un des lieux des Enfers, le Pré de l'Asphodèle où règnent les âmes qui n'ont commis ni crime, ni action vertueuse.

*They edged forward, the mules resisting. Priam felt the wheels grind against pebbles [...]. The channel was running at one speed on the lighted surface but another, stronger current moved thickly below. Suddenly the cart lurched and tilted dangerously with its load...*¹

Enfin, le but même de leur mission – récupérer le corps d’Hector mort – peut symboliser également le passage dans l’autre monde tel que l’effectue Orphée lorsqu’il s’engage dans les Enfers afin de retrouver Eurydice morte de la morsure venimeuse d’un serpent. Ce motif de la *catabasis* permet de rehausser les épreuves endurées par le personnage dont on suit l’évolution jusqu’au retour au foyer. En effet, ce dernier chapitre insiste particulièrement sur ce motif répétant à plusieurs reprises le terme « *homecoming* » et l’exprimant de manière explicitement positive (dont la phrase « *This is triumph* »² résume particulièrement bien l’idée). Malgré le tableau d’un décor apocalyptique, une atmosphère d’harmonie se dégage ; une harmonie liant l’état d’esprit des personnages au paysage : « *The sun grows warmer. The hot damp smell of earth comes to their nostrils. After this moment of turmoil, Priam has settled. The air is fresh and clear. [...]* »³. Cette harmonie est présente aussi chez Achille⁴ : bien qu’ils soient en plein cœur d’une guerre, une métamorphose positive s’est effectuée, individuellement, dans les figures bien connues des héros de l’*Illiade*. Le triomphe du retour est enfin exprimé au moyen d’une symbolique traditionnelle illustrant le caractère glorieux de l’acte du héros : l’auteur baigne ses personnages d’un halo de lumière, au travers notamment de la présence solaire. Les scènes les plus évidentes sont celles qui décrivent la cité troyenne prise dans une aura divine de lumière et de musique :

*Riding towards it [Troy], the earth swarming and singing to the horizon [...], Priam thinks how those walls, in the days of King Laomedon, his father, had been raised to music struck from the hands of a god, and feels his homecoming now as the coming home to a state of exultant wellbeing in which he too is divinely led by music.*⁵

On constate bien ici que c’est une vision sacrée que Malouf souhaite transmettre : élévation, pureté, lumière...

¹ *Ibid.* : 151-152. « Ils s’avancèrent, les mules résistant. Priam sentit les roues grincer contre les galets [...] Le courant glissait à une allure constante à la surface éclairée, mais un autre plus violent se mouvait densément par-dessous. Soudain le char vacilla et s’inclina dangereusement avec sa charge. ... » [Nt]

² *Ibid.* : 208. « Ceci est un triomphe ». [Nt]

³ *Ibid.* : 208. « Le soleil s’intensifie. La chaude et humide odeur de terre s’élève à leurs narines.

Après ce moment de tourment, Priam est calmé. L’air est frais et limpide ». [Nt]

⁴ « *In his hut Achilles too is visited by a lightness that is both new and a return. [...]* » *Ibid.* : 211. « Achille, dans sa hutte, est semblablement parcouru d’une légèreté qui est à la fois nouveauté et retour. [...] ». [Nt]

⁵ *Ibid.* : 211. « Roulant vers cette vision, la terre fourmillant et chantant en direction de l’horizon, les roues du char grondent et les sabots des mules émettent un son régulier au contact du sentier, lequel s’est maintenant changée en route. Priam pense alors à comment ces murs, au temps du roi Laomédon, son père, furent élevés de la musique frappée des mains d’un dieu, et il ressent à présent ce retour au foyer comme un retour à un triomphant bien-être en lequel il est lui aussi guidé divinement par une musique ». [Nt]

La lumière tout comme l'eau, ont en effet dans le roman une fonction allégorique majeure: ces éléments symbolisent chacun à leur manière l'accès à la (re)connaissance. Dans *Ransom*, l'eau est ainsi lieu de la révélation. Le chapitre III – qui est le plus conséquent –, nous donne ainsi à voir une véritable « initiation » du personnage qui permettra son évolution, sa métamorphose, l'arrachement à sa condition première. C'est auprès de Somax, son « initiateur », que Priam apprend à apprécier l'univers qui l'entoure et qu'il est censé habiter. La présence de l'eau prend une couleur symbolique ici (en tant que symbole du renouvellement): l'auteur insiste en développant le passage où Priam trempe ses pieds dans l'eau, transformant alors cet acte en une épreuve d'initiation à « l'autre monde », celui du non-royal, non illuminé-immaculé, non conventionnel – donc inconnu¹. En tant que puissant symbole², l'eau est très souvent utilisée dans sa fonction allégorique. Ainsi ce bain de pieds rappelle le lavement de pieds purificateur, geste évangélique de Jésus qui avant sa mort se met à la place de l'esclave et rince les pieds de ses disciples. Il peut également faire référence à la reconnaissance d'Ulysse par sa nourrice dans l'*Odyssee*. Sans affirmer que Malouf avait ces scènes biblique ou homérique en tête lors de la composition du roman, ceci révèle la force du symbole et sa capacité à créer des connexions à partir de notre imaginaire mythique. Un autre élément dans cette initiation rappelle en effet un « mythe » plus contemporain cette fois : les gâteaux que Somax propose au roi ont presque ce même effet que la madeleine de Proust, convoquant l'univers de la belle-fille de Somax dans l'esprit de Priam :

*The good colour of the buttermilk, for instance, as it poured out of the crock : he liked what came to his senses when he pictured it. Even more the figure of the young woman as she squatted, her robe drawn up between her knees – but gracefully, modestly – to watch her cakes; flipping them over, very deftly so as not to burn her fingers, and when she did, popping the tips of them quickly into her mouth. All that was very lively and real. He could see it, though he had never seen her. [...] And the desire to fill out the picture, to see her more clearly, led to something very unaccustomed indeed, which he did not know how to deal with. [...]*³

¹ « Like an obedient toddler, Priam lifted one foot then the other till the sandals were off and sitting side by side on the lip of sand; then, with a glance towards the driver, who nodded to urge him on, took three uncertain steps into the stream. ». *Ibid.*:116. « Tel un bambin docile, Priam secoua un pied après l'autre jusqu'à ce que ses sandales se détachent, et s'assit côte à côte du banc de sable ; puis, jetant un regard au cocher, qui acquiesça afin de l'encourager, fit trois pas hésitants dans le courant ». [Nt]

² Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. (sous la dir. de). « Fleuve » in *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, 1982.

³ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009:128-129. « La belle couleur du beurre, par exemple, dégouttant de la bouchée avalée : il aimait ce que ses sens lui manifestaient lorsqu'il se l'imaginait. Encore davantage la silhouette de la jeune femme comme elle s'accroupissait, sa robe attirée entre ses genoux- mais gracieusement, modestement- pour observer ses gâteaux ; les retournant, très adroitement, de manière à ne pas brûler ses doigts, et lorsqu'elle faisait ceci, suçant le bout de ses doigts rapidement. Tout cela était vivant et réel. Il pouvait l'apercevoir, bien qu'il ne l'ait jamais vue. [...] Et le désir de compléter le tableau, de la voir plus distinctement, le mena à quelque chose de très inhabituel en effet, en face duquel il se trouvait démuné ». [Nt]

Proust, à l'image de l'usage des références intertextuelles par Walcott, se retrouve à un autre niveau du récit, effectuée dans les moments de contemplation que l'auteur met en scène. Ainsi, comme l'analyse Genette, « la “description” proustienne est moins une description de l'objet contemplé qu'un récit et une analyse de l'activité perceptive du personnage contemplant, de ses impressions, découvertes progressives, changements de distance et de perspective, erreurs et corrections, enthousiasmes ou déceptions, etc. Contemplation fort active en vérité et qui contient “toute une histoire” »¹. De même donc, Malouf oriente le récit du côté de la contemplation, faisant de l'aventure spatiale (mais aussi déjà spirituelle) de son personnage, une aventure de la pensée. Ce n'est pas un hasard si le dernier mot du roman se trouve être la Beauté (« *Beauty* ») que la mule de son prénom symbolise, révélant alors la conception du Beau chez Malouf s'incarnant en l'ordinaire, le singulier de notre vie quotidienne plutôt qu'en les faits remarquables de l'existence. On remarque cette même « aventure de la pensée » imaginaire et de nature spirituelle et/ou philosophique au travers du motif de la lumière : nimbant les scènes où l'imagination est mise en scène, la lumière se présente généralement dans son opposition à l'obscurité pour manifester la même évolution que connaît Priam à différents moments-clefs du roman. L'idée de son entreprise est ainsi amorcée par une allégorisation que le personnage lui-même réalise ; juste après avoir recueilli en son esprit la vision de la déesse Iris, et juste avant son argumentation devant la sphère officielle où les termes abstraits utilisés par le personnage exprimeront déjà l'aventure sur un plan allégorique. Priam est donc mis en scène ici entrant dans un corridor obscur, symbole de l'inconnu, étape nécessaire à la reconnaissance :

*Quickly he rises, and passing the servant, [...] swings open the door to his chamber and begins down the corridor. [...] His blood is racing. [...] Outside, the corridor is dark, save for braziers [...]. The effect is of black flood that has risen above head height, thick, solemn, lapping, at the flickering redness of the upper walls, so that stepping into it, what he feels is an unaccustomed lack of ease – he for whose convenience everything here is arranged by the conscientious forethought of stewards and the labour of a hundred slaves. Here and there, as he passes, the faces of servants who sit back to the wall, at this or that chamber entrance, loom up in the dark. [...] This plunging at near dawn down a deserted corridor is just the beginning. He will get to the unaccustomed.*²

¹ Genette, Gérard. *Discours du Récit*, éd. Seuil, Points, Essais, 1972, 2007 pour la présente édition : 99.

² Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009:48-49. « Rapidement il se lève et passant devant la servante, [...] il pousse la porte ouverte de sa chambre et attaque la descente du corridor. [...] Son cœur bat. [...] Dehors, le corridor est sombre, à l'abri des torches [...]. L'effet créé est celui d'une obscure inondation élevée au-dessus de la hauteur de sa tête, épaisse, solennelle, recouvrant la rougeur vacillante des murs les plus haut, de manière à ce que lorsqu'il y évolue, il ressent un malaise étranger - lui pour qui toute chose ici est arrangée par les consciencieuses attentions des serviteurs et le travail d'une centaine d'esclaves. Ici et là, comme il passe, les visages des serviteurs qui sont assis au creux du mur, à telle ou telle entrée de chambre, surgissent dans le noir. [...] Cette plongée à l'aube dans un corridor désert n'est que le début. Il va s'immerger dans ce qui ne lui est pas coutumier ». [Nt]

La scène paradigmatique de l'usage allégorique du clair-obscur se trouve évidemment être la reconnaissance d'Hector par Achille comme son égal, au chapitre IV, précédant les funérailles du héros. Nous avons déjà observé la qualité picturale du moment en premier mouvement, ainsi qu'en partie sa valeur métaphorique. Elle est en réalité le tableau-même de la pensée de Hegel, et plus proche de l'antiquité grecque, du « Mythe de la Caverne » de Platon (nous pouvons également y voir une image du pythagorisme ou d'une conception héraclitéenne du monde). La scène de contemplation d'un corps mort se mue en effet en une scène épiphanique où tout s'harmonise pour laisser place au Beau. La mise en présence des polarités opposées les fait s'entremêler, effaçant les oppositions, abolissant les frontières des catégories qui organisent notre réalité. On a pu voir que David Malouf transcendait les oppositions habituelles (animé/inanimé, eau/feu, liquide/solide, etc.) au moyen de la juxtaposition des deux termes dans la métaphore ou la comparaison. Dans cette scène, le corps d'Hector est à la fois immortalisé par sa perfection mais toujours caractérisé de manière à évoquer sa condition humaine : « *in the naked perfection of its early manhood* »¹. À la fin du passage enfin Achille, vivant et Hector, mort sont assimilés par l'image du miroir : « *At his feet, the body whose quiet he can accept now as a mirror of his own* »². De plus, la mise en scène d'un corps masculin nu rappelle au-delà de l'art de la statuaire (lié à cette idée évidemment), le culte dans l'Antiquité Grecque du corps masculin : « *From the archaic period onwards, we find the Greeks frequently choosing the naked body as a medium by which they want to memorialize themselves or represent the divine or the heroic* »³. Si la vision de la nudité du corps d'Hector n'est pas choquante dans ce passage, c'est bien entendu comme l'émet Alistair Blanshard dans ce même essai, grâce au glissement de « *naked* » à « *nude* » : d'un corps nu au nu artistique. Or il semble bien qu'une telle représentation du corps évoque la perfection, ce que fait également remarquer le critique : « *Some philosophers went even further, arguing that one could see the harmony of the cosmos in the perfect proportions of the human body* »⁴. Si l'on poursuit l'hypothèse d'une influence de la peinture de la Renaissance chez Malouf, cette remarque ne s'en trouve que confirmée : l'anatomie des corps à cette époque se règle sur la loi du nombre d'or incarnant la perfection absolue en matière de proportions (voir Leonardo da Vinci par

¹ *Ibid.*: 189. « dans la nue perfection de sa jeune virilité » [Nt]

² *Ibid.*: 191. « A ces pieds, le corps dont la tranquillité qu'il peut accepter maintenant est le reflet de sa propre tranquillité » [Nt]

³ Blanshard, Alistair J.L. « *Nakedness without naughtiness: a brief history of the classical nude* », *Exposed: Photography and the Classical Nude*, Nicholson Museum, University of Sydney, 2011:15. « Dès la période archaïque, on trouve souvent chez les Grecs le choix du corps nu comme médium au travers duquel ils souhaitent s'immortaliser, ou représenter le divin ou l'héroïque » [Nt]

⁴ *Ibid.* « Certains philosophes allèrent même jusqu'à dire que l'on pouvait percevoir l'harmonie du cosmos dans les proportions parfaites du corps humain » [Nt]

exemple). En écho à cette observation, l'auteur mène Achille de la perfection artistique à l'harmonie psychique: « *What he feels in himself as a perfect order of body, heart, occasion, is the enactment, under the stars, in the very breath of the gods, of the true Achilles, the one he has come all this way to find* »¹. Corps, cœur et moment sont liés par des virgules dans cette phrase *liquide* nous révélant que dans la contemplation charnelle et sensuelle de l'Autre c'est finalement lui-même que le personnage rencontre lui permettant de retrouver l'harmonie que l'aliénation de la colère avait annihilé. En un unique « souffle », la phrase lie l'être charnel d'Achille à ces émotions, à l'espace-temps et enfin à sa spiritualité. L'harmonie de la phrase d'Achille renvoie évidemment au symbole de l'eau évoquant de par sa nature-même cette dissolution des frontières, et manifestant plus distinctement – peut-être – une conception héraclitienne (« on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve ») ou pythagoricienne du monde, philosophie sur laquelle Ovide base son œuvre *Les Métamorphoses* et qui semble imprégner l'écriture de Malouf. On remarque de plus le focus sur une association des émotions et non des pensées au corps, effaçant l'habituelle dichotomie corps/esprit qui dicte notre pensée d'Occidentaux présente autant dans la pensée de Descartes que celle de Platon. D'une dissolution des frontières entre animé et inanimé permise par une mise en tension des habituelles dichotomies mises en lumière – mises en scène – donc, nous passons – selon la méthode hégélienne – à une neutralisation du conflit par l'effacement de la barrière entre Soi et l'Autre, permettant finalement une « dés-aliénation » de l'être. Là-dessus se calque également le « Mythe de la Caverne » de Platon – allégorie de l'accession à la connaissance de la réalité – dans lequel la lumière, et l'ombre provoquée par celle-ci est l'outil central de l'image. La métaphore du crâne d'Achille comme grotte où l'on perçoit le mouvement de la lumière d'une flamme y fait directement appel: « *The light of the torch casts a flickering glow a little upwards into the air, creating an effect, in the dark, of a cave whose roof is also the high roof of his skull* »². Nous remarquerons par ailleurs que l'auteur coïncide parfaitement par cette scène au jugement esthétique de Hegel sur l'épopée qui la compare dans sa perfection à l'art de la sculpture³ : en réinjectant de la vie dans le marbre, Malouf réactualise donc cette définition.

¹ Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia: Random House, 2009: 190. « Ce qu'il ressent comme étant l'organisation parfaite de son corps, de son cœur et de l'instant est l'incarnation, sous le ciel étoilé, et sous le véritable souffle des dieux, de l'authentique Achille, celui dont il était en quête ». [Nt]

² Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia Random House, 2009:190. « La lumière de la torche projette un éclat vacillant un peu plus haut dans l'air, créant l'effet, dans l'obscurité, d'une grotte dont la cavité est aussi celle de son crâne ». [Nt]

³ Hegel, G.W.F. *Esthétique II : La poésie*, Paris : Aubier éd. Montaigne, 1965 (1944 pour la première édition): 224.

Ce langage allégorique implique donc une lecture « au travers de » : la fiction est utilisée comme outil de délivrement d'une conception du monde, qui certes remet en question nos représentations, mais ne donne pas au lecteur le moyen d'effectuer lui-même ce changement de représentations. À l'image de *Ransom* en effet, son précédent roman *An Imaginary Life*

*gives us the precise 'bones' of exile, of psychological descent and of a form of reconciliation. [...] The representation of a physical exile in terms of a psychological journey is crucial, because the perspective of the depth imagination, the marginal, consistently uses images of place to create a mythic geography. Movements through countries and across borders, are precise symbolic description of psychological processes.*¹

Dans ce roman qui nous conte l'exil d'Ovide de l'Empire Romain, nous retrouvons des thèmes identiques à ceux développés dans *Ransom*. *An Imaginary Life* présente de plus le même procédé d'une lecture du présent au travers d'une plongée dans le passé auquel Malouf donne une structure allégorique. Dans ce cadre fictionnel, il nous donne accès à la pensée d'Ovide (« *The country lies open on every side [...]. But I am describing a state of mind, no place. I am in exile here* », p.7), laquelle pourrait très bien être un discours apte à figurer dans un essai, par son aspect abstrait, nous donnant ainsi, brute, sa conception du monde: « *Our bodies are not final. We are moving all of us...* » (p.22), « *This is the true meaning of transformation. This is the real metamorphosis. Our further selves are contained within us, as the leaves and blossom are in the tree* » (p.58), etc. C'est le même schéma narratif que suit Malouf dans le présent roman : la structure d'une initiation à l'exil en est parfaitement distincte, et le projet est clairement énoncé au travers des paroles et des pensées du personnage de Priam qui nous sont livrées. C'est ce que nous avons pu percevoir dans le premier mouvement qui nous donnait une image très positive de tout élément (rêve, hybridation, processus d'aliénation) lesquels chez Walcott au contraire, semaient le trouble dans le texte.

Si le mouvement de la pensée transmise par Malouf n'est pas mise en œuvre par le lecteur, cette caractéristique est toutefois selon l'auteur de l'essai « *The Language of Exile* », la preuve d'une réelle émancipation de la littérature australienne des considérations du quotidien et de son passé postcolonial. En en donnant la structure

¹ Bishop Peter. « *David Malouf and the Language of Exile* », *Australian Literary Studies*, Vol.10, Nb 4, October 1982: 419-428. « nous donne les exacts 'os' de l'exil, d'une descente psychologique prenant la forme d'une réconciliation. [...] La représentation d'un exil physique en termes de voyage psychologique est crucial car les perspectives de l'imagination profonde, du marginal utilise invariablement des images afin de créer une géographie mythique. Les mouvements au travers des pays et au-delà des frontières, sont une description symbolique précise d'un processus psychologique ». [Nt]

mythique, il installe une distance entre les évènements et soi, permettant la prise de conscience et la réflexion, processus que nous avons analysé plus haut :

*In fact, it could be seen to mark a break-through in Australian Literature, precisely because it has dropped the concern with intimate details of contemporary life and instead attempts to dig beneath the quotidian, the everydayness of things, to expose the myths underlying them*¹

Il nous semble cependant, que c'est en cet aspect que *Ransom* de Malouf ne peut être caractérisé d'épique : s'il matérialise indéniablement un mouvement, il n'offre pas au lecteur cette possibilité d'effectuation du processus de défamiliarisation par lui-même – lequel est cependant mené à bien par l'auteur (voir la dissolution des antithèses analysé en premier mouvement). De la pensée sans concepts, il se mue alors en une pensée par le concept – l'allégorie – qui permet de « lire » simplement la réalité au travers de ce filtre.

Si idée et forme s'épousent dans son roman et que la distance de cette représentation du réel d'avec le réel tend à s'évanouir grâce au phénomène de la métalepse qui transcende les frontières de nos catégories du réel et de la fiction et une réelle volonté de relier le physique au métaphysique ; la distance est maintenue, tel que chez Platon où l'accès à la connaissance du monde n'est pas immédiat.

Il n'en demeure pas moins que Malouf, à l'image de Somax le conteur propageant récits et mythes de la communauté (folklore) dans laquelle il vit, remet en circulation la parole antique en *Ransom*, nous rappelant son éternelle pertinence. Dans un essai ultérieur à son roman, l'auteur australien déplore en effet notre quête incessante de nouveauté, oubliant qu'en la mémoire de la pensée (littéraire, philosophique, scientifique, etc.) du monde réside des conseils précieux :

*The consolations of philosophy are still available to us, as they were to Montaigne, in the writings of Plato, Aristotle, Epictetus, Cicero, Seneca; and in these early decades of the twenty-first century, we can also turn now to Montaigne himself, and to Spinoza, Kant, Schopenhauer, Kierkegaard. But we have no formal schools such as the Greeks and Romans had, [...] in care of the self [...]. What we have is psychological help for those who seek it, or the pastoral care of a church if we belong to one; or yoga, meditation, dating agencies, Facebook, Gaydar, drugs, cycling or jogging [...]. It's a free world, make your choice.*²

¹ *Ibid.*: « En fait, on pourrait interpréter ceci comme étant une avancée dans la littérature australienne, précisément parce qu'elle a abandonné son souci des détails intimes de la vie contemporaine et tente plutôt de creuser en-deçà du quotidien, des choses ordinaires de la vie, d'exposer les mythes les sous-tendant ». [Ni]

² Malouf, David. « *The Happy Life. The search for contentment in the modern world* », *Quarterly Essay*, issue 41, Australia, March 2011: 8. « Le réconfort de la philosophie nous est toujours disponible, comme ils l'étaient pour Montaigne, dans les écrits de Platon,

En choisissant de « réécrire », Malouf s'approche du système de transmission de l'épopée dont les mots se communiquaient d'aèdes en aèdes, subissant les mutations impliquées naturellement par ce transfert oral.

Aristote, Epictète, Cicéron, Sénèque ; et en ce début de 21^{ème} siècle, nous pouvons aussi nous tourner vers Montaigne lui-même, et Spinoza, Kant, Schopenhauer, Kierkegaard. Mais nous n'avons plus d'écoles reconnues telles qu'en possédaient les Grecs et les Romains [...] afin de prendre soin de l'être [...]. Ce que nous avons est l'aide psychologique pour ceux qui la recherchent, ou le soin pastoral d'une église si nous appartenons à telle organisation ; ou le yoga, la méditation, les agences matrimoniales, Facebook, Gaydar, les drogues, faire du vélo ou du jogging [...]. C'est un monde libre, faites votre choix. » [Nt]

« Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes.

Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique. »

Pérec, *L'Infra-ordinaire*

CONCLUSION: fund[e/a]re

La nature stéréotypique de l'*Iliade* (répétition et redoublement) ne donne pas lieu à sa subversion mais à une distanciation permettant la subversion du genre épique. À l'image d'un miroir, de la méthode de pensée de Hegel, ou encore de la comparaison, *Ransom* et *Omeros* ne peuvent ni être résumés à une stratégie de « *writing back* » du canon occidental, ni nier cette phase : les deux textes témoignent d'une quête de la totalité qui ne peut s'effectuer que dans la co-présence maintenue des opposés, leur offrant alors la distance nécessaire au « travail épique » qui est le leur : la reformulation.

On n'aurait pu alors faire meilleur choix que l'*Iliade* dans cette visée, l'œuvre leur offrant à la fois le terrain rêvé pour une subversion du genre épique dans sa définition classique – dont l'épopée homérique est le parangon –, et surtout se révélant être un des premiers textes à questionner la représentation : le bouclier d'Héphaïstos, s'il semble exprimer parfaitement la philosophie idéaliste d'Hegel, est aussi le paradigme de cette problématique comme en témoigne l'introduction de *La Mimèsis*:

Face à l'allègre démiurgie divine, geste de création transparent et fluide, et par rapport à la possibilité de copie immédiate que semblent receler peinture et sculpture, l'allégorie de la représentation de ce passage célèbre du chant XVIII de l'*Iliade* pose la mimèsis, autrement dit la représentation littéraire, comme une rupture, et donc comme un problème¹

De la « refondation politique » dont parle Florence Goyet, à la reformulation, nous avons vu qu'il n'y a ici qu'un pas : le problème politique auquel les auteurs doivent faire face est précisément un problème de représentation qui agit au cœur du langage. Ce dernier, – dont *TEWB* manifeste l'importance dans les littératures postcoloniales subissant l'influence d'une langue qui n'est pas la leur – est en effet l'outil par lequel s'élaborent nos catégories de pensée de la réalité, mais qui peuvent également être les acteurs d'un enfermement du sens si celles-ci demeurent figées. C'est cet enfermement du sens dans des oppositions réductrices que Malouf et Walcott manifestent et mettent en crise ici, des binarismes qui touchent précisément aux notions de politique, culture, et identité nationale (ou ethnique). Ainsi l'exprimait Roger Toumson dans « son entreprise de déconstruction des binarismes » ou Malouf lui-même dans son avertissement sur le pouvoir de manipulation des représentations par le

¹ Gefen, Alexandre. *La mimèsis, textes choisis et présentés par Alexandre Gefen*, Paris: GF corpus, Lettres, février 2002 : 13.

langage. C'est encore ce que manifeste Glenn Iseger-Pilkington, artiste aborigène¹ ou Glissant établissant une « liste des binarités, dépassables ou non »² achevant sa *Poétique de la Relation*. Mais nous avons déjà vu au travers de l'étude du mouvement de la dialectique d'*Omeros* (en le comparant au formalisme russe nourri du développement des arts visuels, ainsi que plus récemment au texte d'Hugues Jallon (en note), nourri quant à lui de l'influence des sphères de l'information-communication) que ce débat n'est pas que l'apanage des régions « à la marge » des centres : pourquoi en effet invoquer Pérec en exergue, écrivain français du XX^e siècle, au beau milieu de la question du genre épique dans des littératures « périphériques » ? Lui-même témoigne d'une expérience d'exil qui n'est pas dû à la colonisation mais à la diaspora juive au début du XX^e siècle. Notre époque contemporaine semble à la fois problématiser les frontières spatiales de nos identités et celles abstraites de la représentation. Cette situation « à la marge » de Walcott, caribéen, et Malouf, australien n'y est donc que le creuset de cette sensibilité qui offre justement l'écart (l'exil) nécessaire à la représentation.

Le dispositif spéculaire qu'elles mettent en place creuse en effet un espace entre la norme (le genre épique) et le nouveau texte (*Illiade* et nos deux œuvres), et permettent d'ouvrir à nouveau les frontières de la représentation qui semblaient closes par la répétition et articulation de contradictions faisant ressortir à première vue l'expression d'une profonde division et d'une situation chaotique et fragmentaire. Elles y sont cependant le lieu même du mouvement de la reformulation. Nous rappellerons toutefois que le processus entrepris par *Ransom* apparaît moins efficace du fait qu'il ne laisse pas complètement au lecteur la possibilité de « s'emparer du texte », lui « éclaircissant » d'avance le chemin à prendre.

Ce chaos visible donc davantage dans *Omeros*, est en effet interprétée tout autrement par des poètes tels que T.S. Eliot ou Glissant : loin d'être pensée fragmentée ou ne montrant qu'un plagiat, elle est une véritable « poétique de la Relation », ouvrant sur des « lieux communs »³. T.S. Eliot exprime ainsi cette rencontre de pensées :

A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility. When a poet's mind is perfectly equipped for its work it is constantly amalgamating disparate

¹ Iseger-Pilkington, Glenn. «Branded: The Indigenous Aesthetic» in Browning, Daniel et Radok, Stephanie (sous la dir. de). «Beauty and Terror», *Artlink Indigenous*, Vol.31, n°2, June 2011. Voir annexe A.

² Glissant, Edouard. *Poétique de la Relation*. Paris: NRF Gallimard, 1990 : 236.

³ Concepts présentés par Glissant, Edouard. *Poétique de la Relation*. Paris: NRF Gallimard, 1990.

*experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or read Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter, or the smell of cooking; in the mind of these poets these experiences are always forming new wholes.*¹

On l'a vu chez Walcott : il n'y a pas un intertexte principal mais une pluralité de références mises en relation. Ainsi, la conception de l'Histoire par Hegel, et la mythologie grecque de l'*Iliade* y rencontrent le mythe africain dans sa mention du dieu Ogun, dieu de la forge yoruba incarnant ce principe de création par la destruction².

Si *Ransom* ne présente pas le processus dans son entièreté, il n'est néanmoins pas dépourvu de cette « poétique de la relation », plaçant la parole et l'art de la narration au centre de son roman, laquelle met en branle la circulation de la pensée antique dans notre présent. Tout comme *Omeros* semble chargé de la mémoire littéraire du monde, *Ransom* nous remet en mémoire les fondements de la culture antique. Plus que la patrie, c'est le patrimoine humain qui est mis ici en valeur par l'épique.

Ainsi que nous l'avons observé, c'est au travers du dispositif spéculaire construit par les deux textes que cette profondeur textuelle est possible. Florence Goyet insiste dans son article traitant des « conditions de possibilités d'une épopée "refondatrice" » sur la nécessité d'une longueur, d'un espace suffisant à la narration pour fournir les outils et le temps nécessaire à la pensée pour se former³. Or *Ransom* et *Omeros* témoignent justement d'une volonté de sortir d'un schéma linéaire de la représentation : c'est désormais dans la profondeur temporelle et spatiale qu'il faut penser. Wai Chee Dimock nomme « *deep time* »⁴ ce nouveau paradigme, Glissant le qualifie

¹ T.S. Eliot, *The Metaphysical Poets*, 1921 cité in Suhamy, Henry. *La poésie de John Donne*, coll. Agrégation, CNED, Paris : Armand Colin, 2001. « Une pensée pour Donne était une expérience ; elle modifiait sa sensibilité. Lorsque l'esprit d'un poète est parfaitement muni pour ce travail, celui-ci est constamment en train d'amalgamer des expériences disparates ; l'expérience de l'homme ordinaire étant chaotique, irrégulière, fragmentaire. Ce dernier tombe amoureux, ou lit Spinoza, et ces deux expériences n'ont rien à voir l'une avec l'autre, ou avec le bruit de la machine à écrire, ou l'odeur de la cuisine ; dans l'esprit de ces poètes, ces expériences sont continuellement en train de former de nouveaux "touts" ». [Nt]

² Mc Phail, Aubrey. « *Reconstructing Matriarchy: Soyinka's Heroic Women[1]* », *Lobstick: An Interdisciplinary Discussion Forum*, Grande Prairie Regional College, Canada, 2008-2012. Disponible sur le web: <http://www.lobstick.com/archived-volumes/volume_2/11-mcphail/>.

³ « Le temps en [la "conquête de l'épopée"] est la matière essentielle, temps du récit dont les méandres sont nécessaires au travail épique et temps de la transformation du regard sur les personnages et les options politiques. » Goyet, Florence. « L'épopée retrouvée: Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XXe siècle à l'époque contemporaine » à paraître dans sa version allemande: « *Das wiedergefundene Epos. Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute* » in Krauss, Charlotte et Urs Urban (sous la dir. de). *Über die Bedingungen der Möglichkeit eines, Neugründungsepos*, Université de Strasbourg, Münster, LIT-Verlag, à paraître 2012.

⁴ « what we called "American" literature is quite often a shorthand, a simplified name for a much more complex tangle of relations. Rather than being a discrete entity, it is better seen as a crisscrossing set of pathways, open-ended and ever multiplying, weaving in and out of other geographies, other languages and cultures. These are input channels, kinship networks, routes of transit, and forms of attachment – connective tissues binding America to the rest of the world. Active on both ends, they thread American texts into the topical events of other cultures into the short chronology of the United States. This double threading thickens time, lengthens it, shadowing in its midst the abiding traces of the planet's multitudinous life. I would like to propose a new term – "deep time" – to capture this phenomenon. What this highlights is a set of longitudinal frames, at once projective and recessional, with input going

d' « étendue »¹. *The Waste Land*, de quatre-cent trente-quatre lignes, est en effet qualifié de « *condensed epic* »².

Loin d'être stérile, la récurrence, plus que l'occurrence³ permet donc la profondeur. Les œuvres présentent une différente manière de considérer la transmission, selon un mouvement de recirculation, où l'imitation se fait alors pilier de la représentation. On notera à ce propos que l'imitation n'a pas toujours eu mauvaise presse : celle-ci était chez les Grecs le moyen de rendre hommage à d'autres poètes tout en prouvant sa maîtrise de la technique littéraire comme le témoigne le texte de Denys d'Halycarnasse⁴. Cette conscience de la profondeur temporelle est un des devoirs du poète pour T.S. Eliot :

Aucun poète, aucun artiste, dans quelque art que ce soit, n'a son sens complet par lui-même. Le comprendre, l'estimer, c'est estimer ses rapports avec les poètes et les artistes du passé. On ne peut pas le juger tout seul ; il faut le mettre, pour l'opposer ou le comparer, au milieu des morts. J'entends ceci comme un principe de critique, non pas simplement historique, mais esthétique. La nécessité pour lui de se conformer, de s'harmoniser, n'est pas unilatérale ; ce qui se produit quand une nouvelle œuvre d'art est créée, est quelque chose qui se produit simultanément dans toutes les œuvres d'art qui l'ont précédée. Les monuments existants forment entre eux un ordre idéal que modifie l'introduction de la nouvelle (vraiment " nouvelle ") œuvre d'art. L'ordre existant est complet avant que n'arrive l'œuvre nouvelle ; pour que l'ordre subsiste après l'addition de l'élément nouveau, il faut que l'ordre existant *tout entier* soit changé, si peu que ce soit ; et les rapports, les proportions, les valeurs de chaque œuvre d'art par rapport à l'ensemble sont ainsi rajustés ; et c'est en ceci que l'ancien et le nouveau se conforment l'un à l'autre. Quiconque a admis cette idée de l'ordre, de la forme de la littérature européenne, [...] ne trouvera

both ways, and binding continents and millennia into many loops of relations, a densely interactive fabric ». Dimock, Wai Chee. *Through other continents: American literature across deep time*, Princeton NY: Princeton University Press, 2006: 3. « ce que nous qualifions littérature "américaine" est assez souvent un raccourci, une désignation simplifiée pour un bien plus complexe enchevêtrement de relations. Plutôt que d'être une entité séparée, celle-ci est bien plus un quadrillage de chemins, ouverts à l'infini et se démultipliant constamment, tressant et détissant d'autres géographies, d'autres langages et cultures. Ce sont des voies d'entrées, des réseaux d'affinités, des routes de transit, et des formes d'attachements – tissus connectifs liant l'Amérique au reste du monde. Actives aux deux bouts, elles filent les textes américains au sein d'évènements actuels d'autres cultures dans la courte chronologie des Etats-Unis. Ce double tissage épaissit le temps, le rallonge, filant ses traces constantes de la forme infinie de la vie de notre planète. Je voudrais suggérer un nouveau terme – un temps profond – afin de saisir ce phénomène. Ce qu'il met en lumière est un ensemble de cadres longitudinaux, à la fois projetant et reculant, possédant des entrées sur ses deux versants, et liant les continents et les millénaires dans des boucles de relations, un matériau densément interactif ». [Nt]

¹ Glissant, Edouard. « L'étendue et la filiation », *Poétique de la Relation*. Paris: NRF Gallimard, 1990: 59-76.

² [Eliot, T.S. *The Waste Land and other poems*, London: Faber and Faber, 1971: 15](#)

³ Malouf met en évidence ce changement de conception du Temps dans son essai: "The notion that history might be progressive than cyclical, that an event, a thought, an individual man (Napoleon for example) might have no precedent – might [...] never have directed our attention away from the past and towards the future. We no longer had to look to the past for the interpretation of present happenings, or to consult it [...]. Our attention had now to be used in a new way in developing an eye for occurrence rather than recurrence [...]. Malouf, David. « *The Happy Life. The search for contentment in the modern world* », *Quarterly Essay*, issue 41, Australia, March 2011: 25. « La notion d'une progression de l'histoire plus que de son cyclisme, qu'un évènement, une pensée, un individu (Napoléon par exemple) n'aient pas de précédents – [...] n'auraient jamais dû dévier notre attention du passé et la diriger vers le futur. Nous n'avions plus désormais à observer ou consulter le passé pour l'interprétation du présent [...]. Notre attention a dû ainsi s'habituer à développer un regard pour l'originalité plutôt que la répétition [...] ». [Nt]

⁴ Halycarnasse (D'), Denis. *De l'Imitation*, III, Belles-Lettres, tome V: 31-32.

pas absurde que le passé soit modifié par le présent, tout autant que le présent est dirigé par le passé.¹

La conscience de cette profondeur temporelle est en effet exprimée par le personnage même de Malouf au début de son roman – Achille contemplant la mer:

*Far out where the gulf deepens, small waves kick up, gather, then collapse, and new ones replace them ; and this, even as he watches, repeats itself, and will do endlessly whether he is here or not to observe it : that is what he sees. In the long vista of time he might already be gone. It is time, not space, he is staring into.*²

C'est bien la même image de la mer au mouvement perpétuellement recommençant que nous avons dans *Omeros*, débutant et achevant un poème immergé de sa présence.

De cette conception découle naturellement, donc, une nouvelle représentation spatio-temporelle. C'est ce qu'exprime également Bessière dans son essai sur le concept de primitivisme dans les littératures postcoloniales. « L'allégorie du primitivisme », c'est-à-dire l'introduction d'un autre temps en parallèle du temps uniformisé de l'horloge qui est, selon lui, une stratégie permettant de penser l'histoire, au sein de laquelle le procédé de la référence intertextuelle joue un rôle majeur :

Cette allégorie n'est pas la récusation de la modernité, du monde contemporain, mais le discours d'une autre histoire en cours, dans l'histoire du monde contemporain, qui est donc inclusif de cette autre histoire. [...] L'allégorie du primitivisme n'est pas le résidu de la question de l'altérité dans un monde qui s'unifie et perd son exotisme, mais l'exposé de l'altérité de plusieurs histoires dans l'histoire. Cette altérité est l'ultime conséquence du constat de la multiplicité temporelle [...]. A ce titre, les jeux d'intertextualité, que présentent les littératures postcoloniales, doivent être lus moins comme des jeux discursifs, de pouvoir discursif, que comme des figurations proprement littéraires et discursives de l'anachronisme, interprétable selon l'allégorie du primitivisme et selon l'effort pour repenser l'histoire que cette allégorie figure, et qui est étrangère à toute téléologie occidentale de l'histoire. [...]³

La référence, la réécriture, la répétition génèrent de nouveaux modèles de pensée. Ainsi Glissant évoque cette même idée, précisant la notion de « lieu commun » :

Je crois que la répétition est une des formes de la connaissance dans notre monde ; c'est en répétant qu'on commence à voir le petit bout d'une nouveauté, qui apparaît. La deuxième considération, c'est celle du lieu commun. Pour moi les lieux

¹ TS Eliot. *Essais choisis*, trad. H. Fluchère, Le Seuil, 1950; rééd. 1999: 28-29. Cité par Pierre Vinclair sur son blog : <<http://vinclairpierre.wordpress.com/2012/06/02/tradition-et-talent-individuel/>>

² Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia: Random House, 2009: 6. « Au loin où le golfe devient plus profond, de petites vagues se soulèvent, se rassemblent, puis s'affaissent, et de nouvelles les remplacent ; et ceci, continuellement pendant qu'il regarde, se répétant à l'infini qu'il soit présent ou non pour l'observer: c'est ce qu'il voit. Dans l'étendu panorama de temps, il s'est probablement déjà éteint. C'est du temps, non de l'espace, qu'il est en train de fixer ». [Nt]

³ Bessière, Jean. « Que l'on peut lire ensemble Conrad, Leiris, Cendrars, Butor », in Mc Intosh- Vajabédian, Fiona (sous la dir. de). *Discours sur le primitif*, Villeneuve d'Ascq : Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2002 : 236.

communs ne sont pas des idées reçues, ce sont littéralement des lieux où une pensée du monde rencontre une pensée du monde.¹

Il rejoint sous cette notion, le « lieu commun » de l'engendrement de nouveaux « tous » qu'il partage avec le poète américain T.S. Eliot.

Mais *Ransom* et *Omeros* ne nous défamiliarisent pas uniquement de notre conception linéaire du Temps et de l'Espace : ce nouveau paradigme a ses répercussions dans le champ littéraire : l'opposition que construit Bakhtine entre épopée et roman est à inclure dans un mouvement plus large de régénération. Le même concept de carnavalisation chez Bakhtine est en effet le lieu chez Walcott où se génère et se régénère la communauté et le sens². Nous avons pu par ailleurs remarquer au cours de ce développement, une parenté sans conteste entre la structure de l'épopée et celle du romanesque décrite par Schaeffer. Cette continuité n'est toutefois pas une idée nouvelle : c'est une idée déjà à l'œuvre chez Hegel, ainsi que Luckács comme le rappelle Laure-Adrienne Rochat³. Ce qui est nouveau est le mouvement de cette continuité : l'épopée n'est pas « morte » car « tout type de texte, comme le précise Florence Goyet dans sa nouvelle qualification du genre, peut accomplir un “travail épique” »⁴. Il semble par ailleurs qu'Homère lui-même ait effectué ce processus dialectique entre l'*Illiade* et l'*Odyssee*, dont Philippe Brunel met en avant la similarité de structures dans son introduction : « [c]urieusement, ce double monument de littérature constitué par *L'Illiade* et *L'Odyssee* échappe, semble-t-il, à l'historicité qui l'a façonné : l'une se donne à lire à travers l'autre, dans une harmonie fondatrice »⁵. Si l'*Odyssee* est souvent interprétée comme l'ancêtre du roman, peut-être Homère l'avait-il déjà exprimé dans cette co-présence à l'*Illiade*. Enfin, nous noterons la présence de la pensée de Hegel qui, perçue dans le cadre de sa méthode de pensée et non de son jugement esthétique, renouvelle notre approche des trois œuvres et par-là même sa démarche intellectuelle (philosophique), souvent perçue – nous le voyons au travers de l'étude bakhtinienne d'*Omeros* par Natascha Pech⁶ – comme transmettant une vision unitaire du monde, alors

¹ Glissant, Edouard. *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris : NRF Gallimard, 1996 : 33. Voir également Glissant, Edouard. *Poétique de la Relation*. Paris: NRF Gallimard, 1990 : 57.

² Walcott, Derek. « *The Caribbean: Culture or mimicry?* » in Hamner N. Robert. *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Colorado: Lienne Rienner Publishers, 1997 (1st published in USA: Three Continents Press, 1993) : 54-55.

³ Rochat, Laure-Adrienne. *De l'épopée au roman : une lecture de Monné, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma*, Lausanne : Archipel, collection « Essais », vol. 15, janvier 2011 : 10.

⁴ Laure Adrienne Rochat reprenant les analyses de Florence Goyet. *Ibid.* : 25.

⁵ Homère. *L'Illiade*, trad. De Philippe Brunel, éd. Seuil, coll. Points, 2010 : 20-25.

⁶ Pech, Natascha. « *Bakhtinian Novelization, Postcolonial Theory and the Epic: Derek Walcott's caribbean Epic Omeros* » in *New Methods in the Research of Epic*, éd. Hildegard L.C. Tristram, ScriptOralia 107, Tübingen: GNV, 1998: 307.

qu'il s'agit au contraire – ainsi que nous le dévoilent nos œuvres – de présenter sa totalité dans ses particularités.

Toutefois, la pensée de la défamiliarisation ne saurait se contenter de pensées et de mots: la relation permise par la parole est un ancrage dans la communauté et dans le lieu de son émergence. Les deux textes n'oublient pas dans leur entreprise de représentation leur attache au réel : la prégnance du lieu n'y est pas anodine, elle est ce qui permet l'ajustement du sens. Comme nous l'avions dégagé en fin de premier mouvement, les deux textes présentent une vision de l'être dans sa relation au lieu et aux individus qui font son quotidien créant alors la communauté¹, dont la parole incarnée par l'*Illiade* en tant que paradigme de l'art de la narration – de la relation – se fait le ciment. « Vivre ensemble » pour nos deux textes signifie ici « créer du lien ».

Créer du lien, oui, mais non uniquement au sein de ces frontières spatiales et sociales: « *does beauty comes under the jurisdiction of the nation-state ?* fait justement remarquer à ce titre Wai Chee Dimock². Non circonscrite sur elle-même donc, celle-ci engage nécessairement un certain déracinement. Après la présence du familier, nous en revenons donc à l'exil : il est en effet ce qui fait naître la pensée de « l'errance » d'après Glissant³, une distance causée par l'exil physique et/ou psychique permettant la régénération des formes. Or Glissant, à l'image de *TPC*, rapproche l'errance au genre épique, qu'il démontre comme une de ses caractéristiques fondamentales:

Pourtant, et voilà bien l'immense paradoxe, les livres fondateurs de communauté, l'Ancien Testament, l'*Illiade*, l'*Odyssée*, les Chansons de Geste, les Sagas, l'*Eneide*, ou les épopées africaines, étaient des livres d'exil et souvent d'errance. Cette littérature épique est étonnamment prophétique : elle dit la communauté, mais à travers la relation de son apparent échec ou en tout cas de son dépassement, l'errance, considérée comme tentation (désir de contrevenir à la racine) est le plus souvent éprouvée dans les faits. Les livres collectifs du sacré ou de l'historicité portent en germe l'exact contraire de leurs turbulentes réclamations. La légitimité de la possession d'un territoire y est toujours nuancée, par relativisation et la notion elle-même de territoire. Livres de la naissance à la conscience collective, ils

¹ « *Where have cultures originated? By the force of natural surroundings. You build according to the topography of where you live. You are what you eat, and so on; you mystify what you see, you create what you need spiritually, a god for each need.* » Walcott, Derek. « *The Caribbean: Culture or mimicry?* », in Hamner N. Robert. *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Colorado: Lienne Rienner Publishers, 1997 (1st published in USA: Three Continents Press, 1993): 56. « D'où sont originaires les cultures ? De la force de nos environnements naturels. Tu construis selon la topographie de l'endroit où tu vis. Tu es ce que tu manges, et ainsi de suite ; tu mystifies ce que tu vois, tu crées ce dont tu as besoin spirituellement, un dieu pour chaque besoin ». [Nt]

² Dimock, Wai Chee. *Through other continents: American literature across deep time*, Princeton NY: Princeton University Press, 2006: 107.

³ « L'exil intérieur est le voyage hors de cet enfermement. Il introduit de manière immobile et exacerbée la pensée de l'errance. » (p. 32), « Alors le déracinement peut concourir à l'identité, l'exil se révéler profitable, quand ils sont vécus non pas comme une expansion de territoire [...] mais comme une recherche de l'Autre [...]. L'imaginaire de la totalité permet ces détours, qui éloignent du totalitaire. » (p.30), « dans la poétique de la Relation, l'errant, qui n'est plus le voyageur ni le découvreur ni le conquérant, cherche à connaître la totalité du monde et sait déjà qu'il ne l'accomplira jamais- et qu'en cela réside la beauté menacée du monde. » (p. 32-33). Glissant, Edouard. « L'errance, l'exil », *Poétique de la Relation*. Paris: NRF Gallimard, 1990 : 23-34.

introduisent ainsi la part de malaise et de suspens qui permet à l'individu de s'y trouver, chaque fois qu'il devient à lui-même un problème. [ex. de l'*Illiade*, l'*Odyssee*, l'*Ancien Testament*, la *Chanson de Roland*, les *Sagas*]. Ces livres fondent tout autre chose qu'une certitude massive, dogmatique ou totalitaire (hormis l'usage religieux qu'on en fera) : ce sont des livres d'errance, par-delà les recherches ou les triomphes de l'enracinement que le mouvement de l'histoire exige.¹

Nous retrouvons ici l'analyse du genre réalisée par Florence Goyet², qui présente l'épopée comme un monde chaotique et confus, renfermant une « parole épique [...] obscure et abyssale »³ car mettant en scène un problème de société actuel⁴ :

Ce qui est aujourd'hui menacé dans le monde, c'est non seulement la légitimité des cultures (la vivacité des peuples), mais aussi celles de leurs relations d'équivalence. Un épique et un tragique modernes proposeraient de rallier la spécificité des nations, l'opacité consentie – mais non plus comme en-soi- de chaque culture, et en même temps d'imaginer la transparence de leurs relations. Imaginer. Car cette transparence n'est précisément pas en-soi. Elle ne s'enracine dans aucune légitimité particulière. On supposera ainsi que le dévoilement tragique porterait sur un continuum (en étendue) et non pas sur un passé (mis en filiation). Un épique et un tragique modernes exprimeraient la conscience politique (non plus une impossible conscience naïve) mais désengagée de la fureur civique ; fonderaient le lyrisme dans une confluence de la parole et de l'écriture, par où le communautaire, sans s'efface (mais sans qu'il généralise ses vérités à la manière dont le tragique chrétien – Eliott ou Claudel – a voulu le faire), initierait à la totalité sans abdiquer le particulier ; et relativiseraient de la sorte le spécifique sans avoir à confondre l'Autre (l'étendue du monde) dans une transparence réductrice.* [* La transparence imaginée de la Relation s'oppose de la sorte à la transparence réductrice de l'universel généralisant]⁵

Glissant nous expose bien une évolution du genre épique en lien direct au contexte socio-politique dans lequel nous vivons. C'est dans cette caractéristique qu'il semble complexe de livrer une définition de l'épopée : si celle-ci répond à une crise politique contemporaine, elle n'est pas « unimorphe », en tant que paradigme de la représentation, elle évolue selon le contexte de notre réalité. Le caractère « actuel » de l'épopée manifesté par Florence Goyet se voit ainsi confirmé dans ses propos : l'exil, problématique politique contemporaine communiquée par les phénomènes de diasporas, immigration, etc., devient un trait du « texte épique » d'aujourd'hui. Peut-on également

¹ *Ibid.* : 27-28. Et plus haut p. 27 : « L'errance du troubadour, ou celle de Rimbaud, ce n'est pas encore le vécu épais (opaque) du monde, mais déjà le désir passionné de contrevenir à la racine. Dans ce même temps, la réalité de l'exil est ressentie comme un manque (temporaire) dont il est intéressant de noter qu'il concernera en premier lieu la langue. [...] La racine est monolingue. Avec le troubadour, avec Rimbaud, l'errance est vocation, qui ne se dit qu'en détours. C'est l'appel, et non pas encore la plénitude, de la Relation. »

² « Loin d'être l'expression simple de valeurs stables, l'épopée est profondément problématique [...] » Goyet, Florence. « L'épopée retrouvée: Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XXe siècle à l'époque contemporaine » à paraître dans sa version allemande : « *Das wiedergefundene Epos. Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute* » in Krauss, Charlotte et Urs Urban (sous la dir. de). *Über die Bedingungen der Möglichkeit eines, Neugründungsepos*, Université de Strasbourg, Münster, LIT-Verlag, à paraître 2012.

³ Glissant, Edouard. « L'errance, l'exil », *Poétique de la Relation*. Paris: NRF Gallimard, 1990 : 29.

⁴ Tel que le présente Laure-Adrienne Rochat à partir des analyses de Florence Goyet. Rochat, Laure-Adrienne. *De l'épopée au roman : une lecture de Monné, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma*, Lausanne : Archipel, collection « Essais », vol. 15, janvier 2011 : 16-17.

⁵ Glissant, Edouard. *Poétique de la Relation*. Paris: NRF Gallimard, 1990: 67-68.

le percevoir comme le manifestent *TPC* et Glissant en tant qu'élément invariable du genre ? Il semble en effet, comme constaté plus haut, que se mettre en marge du discours ambiant (exil physique ou psychique, volontaire ou involontaire, etc.) soit un réel outil dans la problématisation. C'est en tous les cas le fonctionnement – hégélien – de la défamiliarisation qui demande de se faire « Autre » afin de retrouver le familier.

« Il dit et met son fils dans les bras de sa femme ; et elle le reçoit sur son sein parfumé, avec un rire en pleurs », chante Homère dans l'*Iliade*¹. Le familier, l'habituel, le prosaïque, la langue vulgaire pour Dante, « le parti pris des choses » pour Ponge, « l'infra-ordinaire » chez Pérec, enfin le prosaïsme de l'homme et de la terre pour Saint John Perse mais aussi Malouf et Walcott. Il nous semble qu'il reste encore des contrées à explorer dans les rapports – encore balbutiants ici – entre exil, épique et représentation.

¹ Homère. *L'Iliade*, trad. De Philippe Brunet, éd. Seuil, coll. Points, 2010 : VI, 484-5.

Annexe A

Autopsie des analogies formant l'image rouge/blanc (chapitre XIV, II)

LEGENDE

U1 : univers de référence auquel appartient l'élément à comparer.

U2 : univers invoqué afin de caractériser le comparé, comparant.

→ comparaison de type comparé (U1) « est comme » comparant (U2) :
distinction nette de deux univers. (crochets rouges dans le texte)

↓ Pénétration d'un univers dans l'autre, abolition de la frontière U1/U2
(crochets bleus)

≈ « agglomération » des deux univers où ceux-ci sont présents simultanément
(crochets verts)

U1 → U2

lune / lièvre chassé

mats / forêt en hiver

U1 ↓ U2

Le lièvre (U2) pénètre l'univers maritime (U1) par comparaison de ces naseaux à l'aiguille d'un compas, ainsi que par sa situation spatiale (mention du nom du bateau *the Night Watch*). Les deux univers sont ainsi entremêlés.

U1 → U2

Bateau (gréements) / chasseurs (bruit)

Le lecteur est rétabli dans le système analogique traditionnel de l'univers de référence (U1) comparé et donc distingué de l'univers mental (U2).

U1 → **U2**
Lune / lièvre

MAIS : U1 ≈ **U2**
rythme de la lune rythme du lièvre : « *the hare's face of the frightened moon...* »)

ET : Le pronom personnel « *he* » désigne-t-il le « midshipman » ou bien le « lièvre » ?

2 analogies toutes deux possibles : - midshipman (U1) → lièvre (U2)

- Lune (U1) → lièvre (U2)

U1 ≈ **U2**

Face de la lune Face du lièvre sont toutes deux au même « endroit »

« Un nuage couvrit sa propre face et celle de la lune » : dans quel univers de référence nous trouvons-nous ?

U1 → **U2**
Midshipman lièvre

➤ « Son » sang sur la neige : - battements de cœur → lumière de la lanterne

U1 (gréements) ≈ **U2** (chasseurs) : le terme « *hunter* » renvoie à la fois à la troisième comparaison énoncée des gréements du bateau (U1) aux chasseurs et à l'univers mental (U2) médiéval de la chasse ainsi invoqué.

- Gouttes- tâches de vin sur la nappe blanche

U1 (la dame-jeanne) ≈ **U2** (symbole des gouttes de sang sur la neige dans Perceval amené par le nom « *drops* » et l'adjectif « *snowy* »)

Suivi de l'image : Présence appuyée aux chapitres XXXIV à XXXVI : les tribus des Indiens d'Amérique du Nord-hiver.

Son ombre fourchue le singeait, gribouillis de sa propre critique
Lorsqu'un cri venant du Garde de Nuit la figea. Ils se dissimulèrent tous deux
Entre de gigantesques barils de poudre qui bordaient le port,

Pendant que [la lune surprise, tel un lièvre chassé], se sauvait
[Au travers des mats aussi nus que des collines d'hiver dépouillées de leurs feuilles
Vers une crête de neige d'un nuage poudreux.] Le lièvre se dressa

De ses avant-pattes claudicantes, oreilles à l'affut, {ses narines frémissantes
Virant comme un compas} jusqu'à ce qu'il eût trouvé le bois noir
Sous lequel [les gréements du Garde de Nuit craquaient tel des chasseurs]

Mettant leurs fusils en joue contre lui. [<La face de lièvre
De la lune apeurée], comme ils cherchaient de leurs lanternes
Et de leurs mousquets aux aguets, se mit à battre en écho au rythme

Du cœur du lièvre> contre ces collines où [il [he] avait un jour chassé],
Il étouffa le battement de son cœur d'une patte. <Un nuage couvrit
Sa propre face craintive, et celle de la lune. >Le lièvre rampa

Dans le nuage avec sa touffe blanche. L'officier de marine
Resta bas derrière un fût de vin, une gigantesque dame-jeanne,
Et [se déplaça tel le lièvre paralysé] retournant à sa tanière,

Laissant des gouttes sur la neige, <le cœur tel une lanterne
Que les chasseurs pourraient voir>, <ou des gouttes de vin qui rougissent
Une nappe enneigée, là où son épée était dissimulée.>

Walcott, Derek. *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux, New-York, 1990: 80-81. [Nt]

Annexe B

le dés-étiquetage : un « lieu commun » des Caraïbes à l'Australie

« *I have Dutch, nigger, and English in me/ and either I'm nobody, or I'm a nation.* » Derek Walcott, « *The schooner flight* » in *Collected Poems 1948-1984* (op. cit.)

L'article qui suit, extrait du magazine *Artlink Indigenous* (op.cit. : 36-39) est particulièrement éclairant des débats rattachant la problématique identitaire contemporaine à celle de représentation, résonnant avec les mots de Walcott ci-dessus.

BRANDED

The Indigenous Aesthetic ■ Glenn Iseger-Pilkington

I hate the word brand. People have forgotten the importance of sub-culture. We are a community and an intervention.
Ben Watt, Founder, Buzzin'Fly Records¹

Every so often I think about the word Indigenous and the implications the word carries along with it. I often think about my family and how their lives are different from mine. They live in regional Western Australia, close to the land, but not in the romanticised fashion often associated with the Indigenous brand. I live in the city, in an apartment overlooking the river and the freeway, with which I have a great affinity. My family are Indigenous Australians, Yamitji people from the Gascoyne Murchison region and Nyoongar people from the south west of Western Australia. Most of my family live in Yawuru and Gija Country in the Kimberley, where I have spent a third of my life. They often fish, sometimes at a fairly remote fishing spot called Minari and sometimes with a trolley at a less remote place called Woolworths. Like most of us, my family listen to popular music, travel on aeroplanes, use the internet, communicate by email and, most importantly, they don't feel they are any less 'Indigenous' for doing so.

I think about this probably a little too often, but this internal dialogue resonates right to my core. If I am one thing, I am hybrid, a result of many generations of diaspora. I am an Indigenous man, but I am also Dutch, French, English, Scottish and Pakistani and I, too, am Australian. I am these many things, but branded as one. Like a glowing iron brand taken from the red hot coals of a day-old fire, I have been marked, marketed, packaged and sold as an Indigenous man. I wear this mark with pride, but this is just one component of my identity.

In 2009 I made a pilgrimage to Melbourne to the National Indigenous Photographers' Forum. Indigenous photographers and artists travelled there from all corners of Indigenous Australia, from Palm Island, Sydney, Perth, Darwin and remote Tjuntjuntjara, to name a few. The first of its kind, the Forum was coordinated by Melbourne's Centre for Contemporary Photography to provide Indigenous commercial photographers and visual artists with a platform to discover more about the technical and visual principles of photography. What I found most invigorating was the discussion surrounding the representation, or re-presentation, of Indigenous people within historical colonial narratives, contemporary society and the art world. 'Re-presentation' in this context differs from representation and refers to Indigenous artists who challenge historical representations of Indigenous peoples.

The role of the artist is in constant re-creation; like a snake

shedding its skin, it is ephemeral, fluid, changing, growing, thriving, struggling and, above all, it is transient. Both the nature and social role of contemporary art practice is ever-evolving. Its purpose for some is expression, for others it is documentation, or radical thought. For others, it is a crucial tool used to re-present personal cultural identity and a sense of self. The question I asked myself as I left the Forum was this: How do we re-brand ourselves in a world where our Indigenous brand has become so synonymous with the context and content of our work? Is it possible for a curator or artist to escape the ever-strengthening grip of ethnographic prescription, when it is this very prescription that the Indigenous visual arts sector relies upon to sell the Indigenous brand? If it were at all possible, why would one want to re-brand, or be freed from the brand? To bite the hand that feeds? Why would McDonalds be rid of its famous glowing golden arches?

What became apparent over the three-day Forum in Melbourne was that the Indigenous brand has become generalised. Indigeneity is diverse, and its breadth of personal experience and sensibility is almost immeasurable. However, within the fine art field the alignment of the brand with a visual aesthetic means that those working beyond that aesthetic are in a constant fight for survival. You may ask what art fits this accepted aesthetic? And, if you work within the art world or are a passionate collector, then my commentary may seem ambiguous, dated and redundant. However, for a general public, this accepted aesthetic is dot painting from the Central Desert.

This struggle is long-lived, continuing over some three decades, yet there is no surrender. Artists such as Fiona Foley, Dianne Jones, Tony Albert, Vernon Ah Kee, Christian Thompson, Brenda L. Croft, Gordon Hookey, Richard Bell, Jenny Fraser, Nici Cumpston and Bindi Cole continue to challenge the status quo by re-presenting their passions, their cultures, their people, and most importantly themselves, as considered contemporary artists engaged in art practice that redefines the notions of Indigeneity. Indigenous curators are now integral to collecting a breadth of Indigenous work and delivering exhibitions that re-present Indigenous people in a self-empowered manner. These curators and artists are at the forefront of this discussion, redefining publicly accepted understandings to reflect the diversity of Australian Indigenous life and, in a larger conversation, human life – after all, we are all just human.

Looking closely at the structures within both commercial and public art institutions it seems that the Indigenous brand is both the angel and the devil. Institutions have, in the past three to four decades, focused on developing Indigenous

collections and endless exhibitions advocating for Indigenous artists and communities. But is it this advocacy in the most public of arenas that has predetermined the public conception of the Indigenous brand and established the accepted and valued Indigenous aesthetic? There is no question that traditional contemporary Indigenous art practice, informed by ancestral lore, language, ceremony and story, has produced some of the most divine and visually succulent works of art to come out of Australia. Commercial and institutional commitment to this aspect of Indigenous art has indeed changed the way the world perceives Indigenous society, but at what cost?

With such investment and emphasis on custodial practice, the associated notions of traditional life rich with language, cultural knowledge and custom have somehow become transferable to all Indigenous artists, working in all mediums and thematic contexts. Artists working in photomedia, video, and performance cannot escape the romantic notions of traditional custodial

practice, and works produced by an Indigenous artist are somehow isolated within the Indigenous brand, compared to the associated aesthetic, and then often refuted. For some artists this is not a problem and actually provides inspiration for content working with a modality of institutional critique, as seen in the Aboriginal Dot Painting series of 2001 by Dianne Jones. In these works Jones uses the text "dot, dot, dot..." in simple and highly graphic works which investigate preconceived ideas around Indigenous art and its accepted aesthetic.

For artists engaging in the critical discourse of the global environment, whose work is informed, researched and seeking dynamic academic engagement with issues surrounding global race politics, oppression and accepted European history, such romantic notions of indigeneity are immobilising, generic and pre-determined stereotypes of the colonial world.

In Fiona Foley's presentation at the forum, she made the following commentary, which has been a catalyst for this article:

I'd like to reflect on the series, *Wild Times Call*, created in the United States during 2001, and the response to the work in Australia. Melbourne art critic Robert Nelson made the following observation about the Seminole men in the photographs, attired in their regalia, standing on their reservation in Tampa, Florida.

Her photographs are monumental and melancholy, depicting the artist among her people, the largely

massacred and displaced Badjjala, formerly of Fraser Island. She often appears on her own, wrapped up in textiles of heavy weave or coarse loom-state pattern, looking over an Australian landscape with heroic sadness.

The same article also contained the word *primitive* no less than thirteen times. In an international context, I thought about white Australia's attitudes towards Indigenous peoples the world over. Did Robert Nelson think we – Indigenous folk – all look the same? What was I to make of the language used in this review? Is there a fixed type of thinking about race in Australia? Perhaps a lazy methodology in his reporting, or was I really a 21st century primitive at work?²

How is it possible for an artist to re-define the terms in which their work is read, critiqued, interpreted and dissected? If we have come to a juncture where the interpretation of Indigenous artwork has become, let's say, more about

generalised ethnographic and narrative-driven assumptions than informed research, or even real human communication, I think we have to honestly accept that change is needed at all levels, don't you?

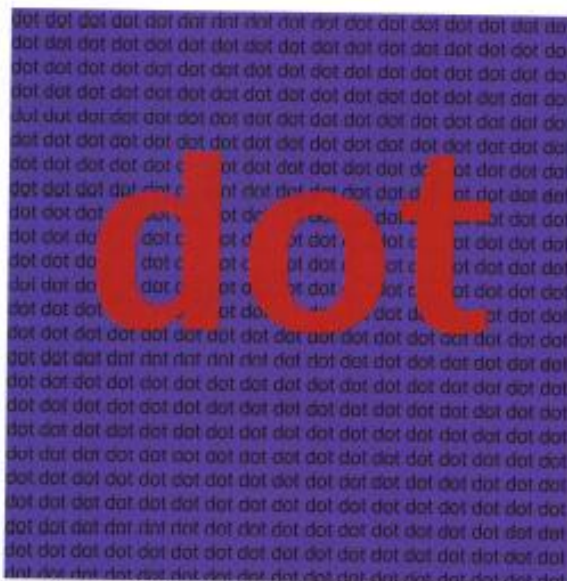
There is nothing particularly new about my commentary within this conversation, and many before me have championed the cause with conviction, determination and passion. Engagement in ongoing debate and critical discourse surrounding the re-presentation of Indigenous art, an evolving and diverse field, is imperative to the creation of challenging, meaningful, confrontational and informed contemporary Indigenous art practice.

Multiple sub-cultures lie within all cultures and, within commodity culture, it is inevitable

that creative works will fall within brands. But brands must diversify and change in form as shifts in the branded product appear. The most successful brands are those that are responsive to contemporary culture and all of its sub-cultures.

Indigenous Australia as a term conjures up romanticised images of traditional custodial life and the passing of sacred knowledge, of life on the land, of a rich cultural understanding. But does it conjure an image of a fair-skinned working professional, living in urban Country, who relies on commodity to such a degree that left in the hot arid landscape of Australia for a day or so he would burn, blister and probably perish?³

I am Indigenous, I have no traditional language, other than Aboriginal English, nor does my father or my grandmother. Come to think of it, I speak more Dutch and Spanish than any traditional Indigenous language. My Indigenous custom has



Dianne Jones Aboriginal dot painting series #4, 2001, Inkjet on photo paper, 60 x 60cm. Courtesy the artist and Niagara Galleries, Melbourne.

been passed on, for at least three generations, in English.

To me, what it is to be Indigenous is a deeply personal connection I have to myself, my living family, my ancestors and this land we call Australia. It is a feeling that is always present in my body. It is a sense of "knowing" and understanding. And at the forefront of my Aboriginality is a completely overwhelming sense of responsibility. This is what it means for me to be Indigenous. Indigenous is not a brand, not a marketing tool, not a sales pitch, but a way of life and an indescribable privilege. It is also a privilege that Indigenous people are now sharing their understandings of the world and their unique sensibility and connection with their Country through art. For countrymen and women, living in urban regional and remote Australia, from all walks of life, culture is omnipresent.

Earlier I commented on the nature and social role of the artist, and now I would like to reflect. Like the artist, Indigenous

identity and culture is transient and evolving, it is dynamic, not static and it is of the highest importance that our understandings and perceptions of Indigenous art and culture are aligned with contemporary culture, instead of being shackled to the past. ■

1 Buzzlin' Fly at Plastic People, London, July 24 2009. Posted to YouTube August 12, 2009. Episode 02 [Video file]. <http://www.youtube.com/watch?v=XlgDPbD1oXg&feature=channel>

2 Fiona Foley, 'Erasure', paper presented at National Indigenous Photographers' Forum, Melbourne, 12 October 2009.

3 Country is a term which describes a place in which an individual or group of people feel a custodial connection. This place of important cultural significance can be where people or their family have been born or raised, but also a place which has held significance within family lineage. Country in this context also refers to a place to which an individual feels a strong and deeply personal affinity. An understanding of one's Country describes an intimate relationship between person and place.

(Branded: the Indigenous Aesthetic' was first published in Flash, the Centre for Contemporary Photography's online journal, issue 3, November 2009. www.ccp.org.au/flash)

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie primaire

Corpus

Homère. *L'Iliade*, trad. De Philippe Brunet, éd. Seuil, coll. Points, 2010.

Homer. *The Iliad* translated by Robert Fagles, USA : Penguin Classics, 1990 pour la version anglaise.

Malouf, David. *Ransom*, Knopf, Australia: Random House, 2009.

Walcott, Derek. *Omeros*, New-York: Farrar, Straus and Giroux, 1990.

Corpus postcolonial sollicité au premier mouvement

1. Ouvrage théorique de référence

Ashcroft, Griffiths, Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New-York: Routledge, 2002 (first published in 1989).

2. Œuvres littéraires de référence

Carey, Peter. *Jack Maggs*, New-York: Random House, Vintage Books, 1997.

Coetzee, J.M. *Waiting for the Barbarians*, Great Britain: Penguin Books, 1982 (first published in 1980).

Glissant, Edouard. *Pays rêvé, pays réel* suivi de *Fastes* et de *Les Grands Chaos*, Paris : Gallimard, NRF Poésie, 2000.

Mabanckou, Alain. *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre et autres poèmes*, France : éd Seuil, Points, 2007.

3. Œuvres citées

Hillcoat, John. *The Proposition*, Australia, 2005. [videorecording]

Bibliographie secondaire

David Malouf

1. Œuvres de l'auteur

Malouf, David. «*Asphodel*», *Revolving Days. Selected Poems*, Brisbane: University of Queensland Press, 2008.

Malouf, David. «*Episode from an Early War*», *Neighbours in a thicket: poems*, St Lucia: Queensland University Press, 1974. Disponible sur Australian Poetry Library online:

<<http://www.poetrylibrary.edu.au/poets/malouf-david/episode-from-an-early-war-0428008>>

Malouf, David. *An Imaginary Life*, Vintage Books, Australia, 1999 (first published in 1978).

Malouf, David. «*Fiction and why we still read it*», *Graduate Connections Breakfast with Dr David Malouf*, Four Seasons Hotel, Sydney, 9th of March 2011.

Malouf, David. «*The Happy Life. The search for contentment in the modern world*», *Quarterly Essay*, issue 41, Australia, March 2011.

2. Etudes critiques

Bishop Peter. «*David Malouf and the Language of Exile* », *Australian Literary Studies*, Vol.10, Nb 4, October 1982: 419-428.

Brennan, Bernadette. «*Singing it anew: David Malouf's Ransom* », *JASAL Special Issue: Archive Madness*, Canberra: National Library of Australia, 2011.

Loughlin, Gérard. «*Found in translation: Ovid, David Malouf and the Werewolf*», *Literature and Theology*, vol.21, n°2, June 2007: 113-130.

«*An Imaginary Life by David Malouf: The struggle for the sign, the struggle for the self*»

Disponible sur le website: <<http://www.eng.umu.se/realities/jim/Literature.htm>>

3. Culture australienne

Browning, Daniel et Radok, Stephanie (sous la dir. de). «*Beauty and Terror*», *Artlink Indigenous*, Vol.31, n°2, June 2011.

- Chatwin, Bruce. *Le chant des pistes*, trad. De l'anglais par Jacques Chabert, Paris: LGF, Le Livre de Poche n°3145, 1988.
- Cousins, Sara. « *Contemporary Australia: national identity* », National Centre for Australian Studies, Monash University, 2005. Transcription d'une présentation radiophonique pour Australia ABC disponible sur le web en format pdf: http://www.abc.net.au/ra/australia/pdf/national_id.pdf
- Heiss, Anita and Minter, Peter. *Macquarie Pen Anthology of Aboriginal Literature*, NSW: Allen and Unwin, 2008.
- Kinsella, John. « *From Paranoia to Celebration, the shifting city and the shifting "bush"* », *Contrary Rhetoric, Lectures on Landscape and Language*, North Fremantle, W.A.: Fremantle Press, 2008.
- Long, Sydney. *The Spirit of the Plains*, painting oil on canvas, National Gallery of Australia, Sydney, 1914. Disponible sur National Gallery of Australia website: <http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=82425>
- Long, Sydney. *The Music Lesson*, painting oil on canvas, National Gallery of Australia, Sydney, 1904. Disponible sur National Gallery of Australia website: <http://nga.gov.au/Exhibition/Long/Default.cfm?IRN=216307&BioArtistIRN=23997&mystartrow=13&realstartrow=13&MnuID=SRCH&ViewID=2>
- Mantle, Martin. « *Disability, Heroism and Australian National Identity* », *Media/Culture journal*, issue 3, vol.11, 2008. Disponible sur le website: <http://www.media-culture.org.au/>
- Ouyang, Yu. « *Seeing Double* » in « *Moon over Melbourne* », *Southerly* No.2, Sydney, 1994. Disponible sur Australian Poetry Library online: <http://www.poetrylibrary.edu.au/poets/ouyang-yu/seeing-double-0282021/>
- Rowley, Sue. « *Inside the deserted hut: The representation of motherhood in the Bush Mythology* », *Westerly*, n°4, Australia, December 1989.
- Turner, Michael. *Exposed: Photography and the Classical Nude*, Nicholson Museum, University of Sydney, 2011.
- Weaver, Rachel and Gelder Ken (sous la dir. de). *The Anthology of Colonial Australian Gothic Fiction*, Australia: Melbourne University Press, 2007.
- Weir, Peter. *PicNic at Hanging Rock*, Australia, 1967. [videorecording]

4. Autres outils de lecture de l'œuvre

Ovide. *Les Métamorphoses*. Trad.par Georges Lafaye ; éd. présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, Paris : Gallimard, Coll. Folio, 1992.

Derek Walcott

1. Oeuvres de l'auteur

Walcott, Derek. « *Homecoming: Anse La Raye* », « *The sea is history* », « *The star Apple-Kingdom* », *Collected Poems 1948-1984*, Farrar Straus and Giroux, 1987.

Walcott, Derek. « *The Caribbean: Culture or mimicry?* » *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, Vol. 16, No 1, Feb1974.

Walcott, Derek in Hamner N. Robert. *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Colorado: Lienne Rienner Publishers, 1997 (1st published in USA: Three Continents Press, 1993).

2. Etudes Critiques

Davis, Gregson. « *Homecomings in Césaire and Walcott* » in *Homer in the Twentieth century: Between World Literature and Western Canon*, New-York: Oxford University Press, 2007: 191- 209.

Durix, Jean-Pierre. *Derek Walcott's Collected Poems*, Clefs concours anglais-littérature, Belgique : Atlande, 2005.

Farell, Joseph. « *Walcott's Omeros: The Classical Epic in a Postmodern World* » in [Beissinger, Margaret, Jane Tylus and Susanne Wofford. *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, Berkeley: University of California Press, 1999: 272.](#)

Ismond, Patricia. *Abandoning dead metaphors: The Caribbean phase of Derek Walcott's poetry*, Kingston: University of West Indies Press, 2001.

Jay, Paul. « *Fated to unoriginality: the politics of mimicry in Derek Walcott's Omeros* », *Callaloo*, 29.2, 2006.

Johnson, Eugène. *The poetics of cultural healing: Derek Walcott's Omeros and the Modernist Epic*, PhD Queen's University, Kingston, Ontario, Canada, août 2007.

Pesch, Natascha. « *Walcott, Dante, Homer- Dilation and Intertextuality in Derek Walcott's Caribbean Epic Omeros* », *Studies: Das Wissenschaftsforum für Studierende I*, 1996.

Pesch, Natascha. « *Bakhtinian Novelization, Postcolonial Theory and the Epic: Derek Walcott's caribbean Epic Omeros* » in *New Methods in the Research of Epic*, éd. Hildegard L.C.Tristram, ScriptOralia 107, Tübingen: GNV, 1998.

Terada, Rei. *Derek Walcott's poetry. American Mimicry*, Boston: Northeastern University Press, 1992.

3. Outils de lecture de l'œuvre

Vinclair, Pierre: traduction des premiers chapitres. Disponible sur le blog :
<<http://vinclairpierre.wordpress.com/2010/12/02/derek-walcott-omeros-livre-i-chapitre-1/>>

Site d'Eckerd University : boyaux de l'œuvre. Disponible sur le website :
<<http://academics.eckerd.edu/facultywiki/index.php/OMEROS:HOME>>

Baudelaire. *Les Fleurs du Mal*, Paris : Gallimard, Folio Classiques, 1996 (1861 pour la première éd.).

Camelin, Colette. *Saint John Perse, l'imagination créatrice*, Paris: Hermann, DL 2007

Chancé, Dominique. « Théories du chaos », « Frankétienne », *L'écriture du chaos : lectures de Frankétienne*, Reinaldo Arenas, Joël des Rosiers, Littérature Hors Frontières, St-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2008.

Compagnon, Antoine. « Théorie de la Littérature : Qu'est-ce qu'un auteur (Leçon 4 et 5) », *Fabula*. Disponible sur le website :
< <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>>

Eliot, T.S. *The Waste Land and other poems*, London: Faber and Faber, 1971.

Marietti, Marina. *Dante*, Paris: PUF, Que sais-je?, 1995.

Mc Phail, Aubrey. « *Reconstructing Matriarchy: Soyinka's Heroic Women[1]* », *Lobstick: An Interdisciplinary Discussion Forum, Grande Prairie Regional College, Canada, 2008-2012*. Disponible sur le web:
<http://www.lobstick.com/archived-volumes/volume_2/11-mcphail/>

Rey-Flaud Henri. « Le sang sur la neige: analyse d'une image-écran de Chrétien de Troyes Littérature », N°37, 1980: 15-24. Disponible sur le web:
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_00474800_1980_num_37_1_1189>

Saint-John Klaus. « Le spiralisme de *Frankétienne* », *Potomitan*, avril 2007, d'après l'interview « *Frankétienne, écrivain haïtien* », *Dérives* no. 53/54, Montréal, 1986/1987.
<<http://www.potomitan.info/kauss/spiralisme.php>>

Saint-John Perse. *Œuvres Complètes*, La Pléiade, Paris : Gallimard, 1972.

Suhamy, Henry. *La poétique de John Donne*, Coll. Agrégation, CNED, Paris : Armand Colin, 2001.

Thomas, Dylan. *Selected Poems*, éd. By Walford Davis, London, Melbourne: J.M.Dent, 1988.

Williams, Helen. *T.S.Eliot The Waste Land*, Studies in English Literature 37, University of Edinburgh, Southampton: The Camelot Press Ltd., 1973 (first published in 1968).

Zimmermann, Tania et Zimmermann Michaël F., «La spirale, forme de pensée de la création», *Item*, 19 février 2008.

<<http://www.item.ens.fr/index.php?id=223367>>

Méthode et problèmes littéraires

1. De l'épopée au roman

Bakhtine, Mikhail. «*Epic and Novel*», *The Dialogic Imagination*, éd. Michael Holquist, Austin: UTP, 1981.

Beissinger, Margaret, Jane Tylus and Susanne Wofford_(sous la dir. de). *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, Berkeley: University of California Press, 1999.

Feuillebois-Perunek, Eve. *Epopées du monde, Pour un panorama (presque) général*, Paris : Classiques Garnier, 2011.

Goyet, Florence. « L'Iliade : vers la cité », *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris : Honoré Champion, 2006.

Goyet, Florence. « L'épopée retrouvée: Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XXe siècle à l'époque contemporaine » à paraître dans sa version allemande : « *Das wiedergefundene Epos. Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute* » in Krauss, Charlotte et Urs Urban (sous la dir. de). *Über die Bedingungen der Möglichkeit eines, Neugründungsepos*, Université de Strasbourg, Münster, LIT-Verlag, à paraître 2012.

Hegel, G.W.F. *Esthétique II : La poésie*, Paris : Aubier éd. Mouton, 1965 (1944 pour la première édition) : 223- 249.

Labarthe, Judith. *L'Épopée*, Paris: Armand Colin, 2006.

- Martin Benson, Daniel. « La communauté en voie d'extinction médiatique : une analyse de *Zone de Combat* d'Hugues Jallon », travail de séminaire de New York University, à paraître.
- Rochat, Laure-Adrienne. *De l'épopée au roman : une lecture de Monné, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma*, Lausanne : Archipel, collection « Essais », vol. 15, janvier 2011.
- Tristram L. Hildegard. *New Methods in the Research of Epic*, ScriptOralia 107, Tübingen: GNV, 1998.
- Schaeffer, Jean-Marie. « Le romanesque », *Vox poetica*, septembre 2002. Article indisponible temporairement sur *Vox Poetica*:
<<http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm>>
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*, Poétiques, éd. Seuil, 1999.
- Walter, Benjamin. « *The Storyteller* » in *Illuminations*, éd. By Hannah Arendt, transl. by Harry Zorn, London: Random House, Pimlico, 1999.
- Weil, Simone. *L'Iliade ou le poème de la force*, publié dans « Les Cahiers du Sud », Marseille, décembre 1940-janvier 1941 sous le nom de Emile Novis: 2. Disponible en format pdf sur le web:
<<http://www.scribd.com/doc/2319868/Liliade-ou-le-poeme-de-la-force>>
- Wu Ming. « *New Italian Epic* » et « La narration comme technique de lutte », *Politique* n°56, octobre 2008. Disponible en format pdf sur le web:
<http://www.wumingfoundation.com/italiano/new_italian_epic_traduction_fra.pdf>
2. La mimésis : représentation, imitation, réécriture, réagencement : espace d'écriture, espace de lecture
- Aristote. *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Ed. Le Livre de Poche, Coll. Classiques, 1990.
- Chatonsky, Grégory. *Tempo des possibles (espaces de la fiction programmatique)*, incident.net, 2003.
- Chklovsky cité in Aucouturier, Michel. *Le formalisme russe*, Coll. Que sais-je n°2880, Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- Citton, Yves. « Gestes littéraires contemporains : cahier de textes », Master 2 : Théories de la littérature, Université Stendhal Grenoble III, 2011.

Citton, Yves. *L'avenir des Humanités. Economie de la connaissance ou cultures des interprétations ?*, Editions La Découverte, Paris, 2010.

Deleuze et Guattari. *Mille Plateaux*, Paris: éd. De Minuit, 1980.

Guattari, Félix. « De la production de subjectivité » et « Des subjectivités pour le meilleur et pour le pire », *Chimères* n°50, été 2003.

Gefen, Alexandre. *La mimésis, textes choisis et présentés par Alexandre Gefen*, Paris: GF corpus, Lettres, février 2002.

Halycarnasse (D'), Denis. *De l'Imitation*, III, Belles-Lettres, tome V: 31-32.

Hanna, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Questions Théoriques, coll. Forbidden Beach, 2010.

Ingolds, Tim. *Une Brève histoire des lignes*, Paris : Zones Sensibles, 2011.

Jallon, Hugues. *le début de quelque chose*, Paris : Verticales, 2011.

Jenny, Laurent. « Les Figures d'Analogies », *Méthodes et problèmes*, Département de Français Moderne, Université de Genève, 2011. Disponible en format pdf sur le web :

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pdf/15Les_Figures_Danalogie.pdf>

Jenny, Laurent. « L'évènement figural », *La parole singulière*, Belin, 1990 : 20-35.

Platon. *République*, livre III (392d-394^e et 396b-398b). Traduction d'E. Chambry, éd. Les Belles Lettres, in Aristote. *Poétique*, traduction de Michel Magnien, éd. Le Livre de Poche, Coll. Classiques, 1990.

3. Mise à distance, mise en abyme et métalepse : réflexivité et spécularité en littérature

Bertolt BRECHT, « Théâtre récréatif ou théâtre didactique ? », in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 214-216.

Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Théorie de la mise en abyme*, Paris : éd. Seuil, 1977.

Genette, Gérard. *Figures III*, Paris : éd. Seuil, Points, coll. Essais, 1972.

Genette, Gérard. *Discours du récit*, Paris: éd. Seuil, Points, coll. Essais, 1972, 2007 pour la présente édition.

Genette, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, éd. Seuil, coll. Poétique, 2004.

Pier, John et Schaeffer, Jean-Marie (sous la dir. de). *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris : éd. De l'école des hautes études en sciences sociales, 2005.

4. Paradigmes mythiques, littéraires et philosophiques

Bessière, Jean. « Que l'on peut lire ensemble Conrad, Leiris, Cendrars, Butor », in Mc Intosh- Vajabédian, Fiona (sous la dir. de). *Discours sur le primitif*, Villeneuve d'Ascq : Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2002.

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont, 1982.

Descartes. *Discours de la Méthode*, Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1963.

Eliade, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1969.

Freud, Sigmund. « *The Uncanny* » from *Art and Literature: The penguin Freud Library*, vol.14, trans. James Strachey, ed. Albert Dickson, London : Penguin, 1990, 1919c. Pour la référence française: *L'inquiétante étrangeté*, trad. Par M.Bonaparte et Mme E.Mary, 1933. Document mis en ligne par J-M Tremblay, sur le web : <<http://bibliotheque.ugac.quebec.ca/index.htm>>

Ghiasizarch, Abol Gazhem. *Gènes et mythes littéraires: pour un modèle biologique du dynamisme mythique*, thèse dir. Par Philippe Walter, Stendhal Université Grenoble III, août 2006.

Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, Points, 1970.

Selliers, Philippe. *Le mythe du héros ou le désir d'être Dieu*, Coll. Les Thèmes Littéraires, Paris, Bordas, 1970.

Thomson, Ann. « Sauvages, barbares, civilisés : l'Histoire des sociétés au XVIIIème siècle » in Chevalier JL, Colin Mariela et Thomson Ann (sous la dir. de). *Barbares et sauvages, images et reflets dans la culture occidentale*, PU de Caen, actes du colloque 26-27 fév 1993, 1994 : 79-89.

Tinland, Olivier. *Hegel: textes choisis et présentés par Olivier Tinland*, Paris : éd. Seuil, Points, Coll. Bibliothèque Essais, septembre 2011.

5. De la littérature postcoloniale à la littérature mondiale, des Caraïbes à l'Australie

Ashcroft, Griffiths, Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New-York: Routledge, 2002 (first published in 1989).

- Bonnet Véronique, Bridet Guillaume et Parisot Yolaine. *Caraiïbes et Océan Indien. Questions d'histoire*, éd. L'Harmattan, juillet 2009.
- Didier Coste, "Le Mondial de littérature", *Acta Fabula*, vol.6, n°3, Automne 2005. Disponible sur le website de *Fabula* : <<http://www.fabula.org/revue/document1096.php>>
- Dimock, Wai Chee. *Through other continents: American literature across deep time*, Princeton NY: Princeton University Press, 2006.
- Dixon, Robert. « *Australian Literature, International Contexts* », *Southerly* 67, Sydney, 2007 : 1-2 : 15-27.
- Casanova, Pascale. *La République Mondiale des Lettres*, Paris : Ed. du Seuil, 2008.
- Clavaron, Yves (sous la dir. de). *Etudes Postcoloniales*, Coll. Poétiques Comparatistes, SFLGC, Nîmes : Lucie éd., Mondial Livre, septembre 2011.
- Glissant, Edouard. *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris : NRF Gallimard, 1996.
- Glissant, Edouard. *Poétique de la Relation*. Paris: NRF Gallimard, 1990.
- Gyssels, Kathleen. *Passes et impasses dans le comparatisme postcolonial caribéen*, Paris: Honoré Champion, 2006.
- Gyssels, Kathleen. « Les crises du « postcolonial » ? Pour une approche comparative », *Revue Internationale de politique comparée*, 2007/1 Vol. 14. Disponible sur le website de Cairn: <www.cairn.info/revue-internationale-de-politique-comparee-2007-1-page-151.htm>
- Louviot, Myriam. *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, thèse en Littérature Comparée, Université de Strasbourg, 17 septembre 2010.
- Ommundsen, Wenche et Simoes Da Silva, Tony. « *Special Issue: Australian Literature in a Global World* », *JASAL*, vol.9, Canberra: National Library of Australia, 2009.
- Talib, Ismail S. *The Language of Postcolonial Literatures, an introduction*, London and New-York: Routledge, 2002.
- Tousom, Roger (sous la dir. de). *La littérature caribéenne. Etats des lieux, problématiques et perspectives*, Actes du Ier Congrès des écrivains de la Caraïbe- Guadeloupe- 25 au 28 nov 2008, sous la direction de Roger Toumson, HC éditions, 2011.
- Zohou, Arnaud. *De(s)générations* n°15, Jean-Pierre Huguet éd. : Saint-Julien-Molin-Molette, R-diffusion, février 2012.

6. Outils linguistiques et étymologiques

Heidegger, Martin. Conférence « Bâtir, habiter, penser », *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, 1958.

Harper, Douglas et Dan Mc Cormack. *Online Etymon Dictionary*, 2001-2012.
Disponible sur le web:
<<http://www.etymonline.com/>>

Indo European Lexicon, Linguistics Research Center, College of Liberal Arts, The University of Texas at Austin, dernière mise à jour: 09 May 2011. Disponible sur le web:
< <http://www.utexas.edu/cola/centers/lrc/ielex/>>

Robert, Paul. *Le Robert Encyclopédique des noms propres*, rédaction par Alain Rey, 2008 (première édition : 1974).

Trésor de la Langue Française informatisé, CNRTL, laboratoire ATILF CNRS, Nancy: Université 2. Disponible sur le web :
<<http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm>>

Résumé/ Abstract

L'épopée est perçue depuis Bakhtine comme un genre littéraire « révolu », servant notamment d'outil littéraire à la fondation d'une nation. Initiée par les réflexions depuis quelques années sur la permanence de l'épique au sein de la littérature, l'argumentation qui suit examine la présence du canon épique – *L'Iliade* d'Homère – au sein de deux œuvres contemporaines – *Omeros* de Walcott et *Ransom* de Malouf –, toutes deux écrites par des possédant un rapport étroit au phénomène de colonisation, se constituant ainsi chacun à leur manière écrivains de l'exil.

Nous y montrons que les deux œuvres peuvent tout à fait être interprétées selon les théories postcoloniales du *writing back* émises par Ashcroft et Griffith ; mais que la véritable présence épique s'y situe davantage dans une distance creusée maintenant une co-présence constante de l'épopée-source et sa réécriture contemporaine au sein des œuvres même. Cette dernière est alors l'outil d'une remise en question de nos cadres de perception du réel où binarismes sont troublés et distance entre signe et réel questionnée ; œuvrant ainsi à une refondation de nos catégories de discours à la fois littéraires et politiques, et renouvelant de cette même manière notre représentation commune de l'*Iliade*.

Since Bahktin theories, the epic is considered as a literary genre belonging to an absolute past, often used as a literary tool for the foundation of a nation. Based on more recent reflexions about the epic permanency (specifically Florence Goyet's work and the collective essay *The Poetics of Community*), this argumentation looks into the canonical epic presence – *The Iliad* by Homer – within two contemporary works – *Omeros* by Walcott and *Ransom* by Malouf – both written by authors whose lands own a singular relationship with colonialism, becoming both on their own way writers of exile.

Although both can be interpreted according to Ashcroft and Griffiths' postcolonial « writing back »'s theories ; we aim here to show that the true epic presence is rather to be found in the distance set between the *Iliad* and its contemporary rewriting maintaining them as co-presence within the works themselves. This allows a re-assessment of our frames for reality's understanding where dualisms are blurred and distance between sign and reality questioned ; eventually constituting a laboratory for a refoundation of both our literary and politics discourses frames, as well as a rediscovery of Homer's *Iliad*.

Mots-Clefs/ Keys-Words

Épique, *mimêsis*, dialectique, dualismes (nature/culture), postcolonialisme, réécriture, littérature comparée, littérature mondiale/nationale.

Epic, *Mimêsis*, Dialectic, Dualisms (Nature/Culture), Postcolonialism, Rewriting, Comparative Literature, World/National Literature.