

Poésie martiniquaise du tournant du XIX^e siècle : fictions d'une identité et d'une altérité

27

Marie Lecrosnier-Wittkowsky
marie.boisval@gmail.com
Sorbonne Université, Paris
École doctorale III-CELLF

RÉSUMÉ. Ce texte se concentre sur la poésie martiniquaise du tournant du XIX^e siècle, définie par la critique comme poésie doudouiste ou exotique. C'est cette notion d'exotisme que nous tâcherons de saisir comme lieu d'une fiction de soi quand le poète se présente comme étranger à son île et adopte un regard d'*exote* sur la Martinique. Ainsi, nous saisirons dans l'exotisme à la fois une part d'aliénation du sujet colonial en proie à l'hégémonie métropolitaine, mais aussi un regard poétique sur le monde qui fait surgir du Divers, selon la définition de Segalen.

Nous mettrons donc en regard deux conceptions de l'exotisme qui se manifestent à partir de l'*ethos d'exote* adopté par le poète martiniquais : d'un côté nous entreprendrons de résumer les griefs imputés à cette poésie doudouiste témoignant de l'aliénation du poète qui reprend les modèles poétiques métropolitains et crée une fiction de soi comme étranger à son identité ; d'un autre côté nous aborderons l'exotisme comme une poétique qui permet à l'écrivain de reconstruire le paysage et de conquérir son identité dans un contexte colonial. Exotisme comme aliénation et aporie et exotisme comme poétique et menace pour l'ordre colonial.

Ainsi cet article se donne pour projet de revaloriser la poésie martiniquaise décriée par la critique en soulignant les pratiques littéraires du détour, du détournement et du *writing back*. Il s'agira de comprendre comment ces pratiques permettent au poète martiniquais de conquérir son identité, paradoxalement — et c'est ce qui attire

notre attention ici — en adoptant l'*ethos* d'*exote*, d'étranger. Cette fiction d'altérité, ce voile révèle finalement l'identité du sujet martiniquais.

MOTS-CLÉS : études postcoloniales, francophonie, poésie, Martinique, France, XIX^e siècle, exotisme, *exote*, aliénation, menace, Segalen, mimétisme, périphérie, *writing back*, *mimicry*, *delay*, créole.

ABSTRACT. This paper focuses on Martinican poetry at the turn of the 19th century, which is defined by critics as *Doudouïst* or exotic poetry. It is the distinct notion of *exoticism* that we will try to capture as a fiction of the self, since these poets frequently assume the persona of an outsider — a stranger to their own island — and adopt an exotic gaze on Martinique. Admittedly, the use of *exoticism* seems to be a consequence of the alienation of the colonial subject, preyed upon by metropolitan hegemony. And yet, it may offer a poetic outlook on the world capable of bringing about *Diversity*, as defined by Victor Segalen.

To that end, this study attempts to compare two specific conceptions of *exoticism* which stem from the exotic *ethos* adopted by Martinican poets. Firstly, the idea that the traditionally criticised *Doudouïst* poetry embodies the alienation of an author who adopts metropolitan poetic models, inventing a fiction of the self that is foreign to his identity. Secondly, the reinterpretation of *exoticism* as a poetics that allows the author in a colonial context to remodel the landscape while regaining his identity in the process. In essence, *exoticism* in Martinican poetry presents a conundrum in so far as it acts both as a mark of alienation, and as a poetics threatening colonial order.

This article aims at rehabilitating a much-decried Martinican poetry by emphasizing the literary practices of *detour*, parody and writing back. It will be a question of grasping how such practices allow Martinican poets to conquer their identity, paradoxically — and this is what seizes our attention here — by adopting the *ethos* of an exotic person, an outsider. The fiction of otherness, albeit veiled, ultimately reveals the unique identity of the Martinican subject.

KEYWORDS : Postcolonial studies, francophone, Martinique, France, poetry, XIXth century, exoticism, exotic, alienation, threat, Segalen, mimesis, periphery, writing back, mimicry, delay, creole.

En 1932, les auteurs de la revue *Légitime Défense* condamnent la littérature martiniquaise qui les a précédés et marquent une volonté de nouveau poétique. En effet, ils entendent non plus être personnages de roman mais auteurs de romans : René Ménil défendra à nouveau cette idée dans l'article « Laissez passer la poésie... » par la formule retentissante « Le petit-bourgeois martiniquais ne peut pas faire un roman pour la raison bien simple qu'il est un personnage de roman » (Ménil, 1981 : 114). Notons que les poètes martiniquais du début du XX^e siècle sont presque exclusivement issus de la classe mulâtre privilégiée, qui a accès à l'éducation et se distingue de la classe des ouvriers agricoles noirs. Le passage de la fiction à la production poétique témoigne de la prégnance de l'aliénation du poète martiniquais, soumis à des canons et carcans métropolitains. En effet, la critique identifie dans la littérature antérieure à *Légitime Défense* la construction d'un poète en proie à la domination coloniale et à l'im-

position aux codes coloniaux. Elle y voit une littérature qui manque d'originalité car elle serait trop calquée sur le modèle métropolitain, colonial. Cette construction de soi, plus ou moins consciente, contribue à masquer, à modifier le réel et l'identité du Martiniquais qui ne se présente plus en tant que tel, mais par le truchement du regard métropolitain. En ce sens, la poésie produite par le Martiniquais relève de la fiction puisqu'elle dissimule et modifie l'identité réelle du poète : le poète martiniquais du tournant du XIX^e siècle produit une fiction de lui-même en se construisant, se peignant comme un écrivain du dehors, extérieur à sa réalité martiniquaise. Le poète martiniquais prend pour modèle l'écrivain blanc et adopte un regard d'*exote* sur son île. Cette poésie qui évoque la Martinique porte une dimension autobiographique puisque le paysage représenté est vécu, connu... mais le poète s'y présente comme étranger. Le traitement particulier de l'espace vécu nous intéressera ici et nous proposons de saisir dans la poésie martiniquaise ce procédé de fiction — du latin *factio*, *-onis* : action de façonner, de feindre — dans le rapport au lieu connu. Nous tâcherons donc d'interroger la fiction de soi dans un contexte postcolonial pour y déceler la part d'aliénation, de liberté et de création dans la poésie martiniquaise du tournant du XIX^e siècle. Ainsi, nous étudierons ce que dit de soi la fiction du moi dans un contexte postcolonial, entre identité et altérité. Pour cela, nous entreprendrons de saisir puis de dépasser le paradigme posé par *Légitime Défense* et les critiques postérieures pour constater l'aliénation et l'exotisme inhérents à cette poésie. Ensuite nous tenterons de voir la part de création, de travail d'appropriation et de production littéraires. Nous en viendrons finalement à aborder la porosité entre altérité et identité et la menace que peut représenter l'imitation créatrice.

Constat de l'aliénation par la critique : le Martiniquais est un personnage de roman

Dans un premier temps, il convient de reprendre les différents griefs imputés à la littérature martiniquaise de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle afin de saisir l'aliénation et donc la part de fiction de soi que certains critiques ont pu y voir quand les Martiniquais prenaient pour modèle la métropole et procédaient au mimétisme en littérature. Pour certains des critiques, les années 1930 seraient le moment de la naissance de la littérature martiniquaise originale, car la période précédente aurait été marquée par un pur mimétisme, une imitation sans identité, une fiction de soi calquée sur le modèle métropolitain blanc. En effet, la critique fait le constat de l'aliénation du poète martiniquais à partir de ce mimétisme : il serait un personnage de roman, fiction de son être et de sa poésie, car incapable d'affirmer sa propre identité, son originalité. Souhaitant se rapporter au modèle métropolitain et à ses codes coloniaux, le poète martiniquais est marqué par un oubli de soi et se calque sur un autre. L'aliénation a provoqué la construction de ce poète comme étranger à lui-même et à son île.

Sa littérature est condamnée car elle est construction identitaire, relève de la fiction de soi.

Paradigmes

La critique — métropolitaine comme martiniquaise — semble unanime et rejette de concert la littérature martiniquaise antérieure à *Légitime Défense* (1932) et parfois même antérieure au *Cahier d'un retour au pays natal* (Césaire, 1939). Qualifiée d'exotique, de bovaryste, de doudouiste, la poésie du début du xx^e siècle en Martinique est condamnée pour son aliénation ontologique et littéraire. Elle se calque sur le modèle métropolitain et ne parviendrait pas à s'en émanciper. L'écrivain est aliéné, victime de la construction et des représentations métropolitaines, si bien qu'il ne se dit pas lui-même, qu'il ne dit pas son pays, mais transpose une représentation figée — figée par le regard blanc métropolitain — de son être, de sa poésie, de son île. Il adopte ce regard extérieur qui fait de son île un paysage inconnu et qui fait de lui un inconnu à son île, un étranger qui s'étonne devant un paysage pourtant bel et bien vécu.

Ainsi le premier grief imputé à la poésie martiniquaise du début du xx^e siècle est celui de se faire poésie exotique, c'est-à-dire prêchant le goût du lointain et de l'étranger contre l'eurocentrisme, notamment pendant la période de l'impérialisme européen. Jean-Marc Mourra, dans *Littératures des lointains*, résume ainsi la critique moderne de l'exotisme : « Les griefs sont toujours les mêmes : superficialité, vulgarité, absence de perspective crédible, refus de communication avec l'autre. L'exotisme est tenu pour la simple surface colorée de l'ailleurs. » (Mourra, 1998 : 20).

L'exotisme adopté par les écrivains métropolitains est transposé en Martinique et y devient une pratique littéraire. Il faut opposer exotisme et réalisme dans ce contexte, puisque ce que l'on reproche à l'exotisme est de fermer les yeux, de « pasteuriser » le réel pour créer une représentation de carte postale quand la misère est véritablement prégnante en Martinique. L'auteur feint de ne pas voir les difficultés sociales, politiques ou raciales de son île.

Prenons l'exemple du poème « Oasis tropicale » de Marcel Achard, qui présente la Martinique comme une terre où les fruits mûrissent sans qu'on ait besoin de travailler la terre : « Terre des fruits sucrés : ananas, mangues d'or / Madinina¹ superbe où la lune s'endort, / Pays des yeux profonds et des belles créoles. » (Achard, 1924 : 39) Achard décide ici de ne pas montrer le travail des ouvriers agricoles noirs sous-payés pour ne laisser place, dans sa poésie, qu'au produit fini. La réalité est donc fictionnelle puisque feinte comme non connue, non vécue ; elle est mensongère par omission, par souci d'euphémisation et d'esthétisation.

Le poète martiniquais en vient donc à porter un regard d'exote sur son île : il se présente comme étranger à son réel pour le peindre à la façon d'une carte postale, sans rien y inscrire de vécu ou de connu. L'espace apparaît comme

1 Nom caraïbe de la Martinique

étranger au poète, au lecteur le poète se présente comme étranger à sa propre île. Cette pratique ou posture a été théorisée sous la notion d'auto-exotisme par Jack Corzani qui établit que ces auteurs régionalistes ne proposent qu'une :

[...] fausse parce que superficielle originalité, sans soulever les problèmes fondamentaux de la collectivité antillaise, sans aller jusqu'à lui reconnaître une existence propre, sans accepter l'idée d'une véritable 'patrie' martiniquaise, guadeloupéenne ou guyanaise, sans envisager un seul instant de renoncer à cette qualité de Français qui fait de l'Antillais un étranger qui s'ignore au sein de son propre pays. (Corzani, 1978 : 181)

Le critique invite alors à comprendre l'étrangeté à soi induite par cette pratique littéraire. Le poète martiniquais est condamné par la critique en tant qu'il se construit comme « un étranger qui s'ignore au sein de son propre pays » pour reprendre les mots de Jack Corzani (1978 : 181). On peut saisir ce trait dans les poèmes de Daniel Thaly par exemple : lorsqu'il évoque la Martinique dans le recueil *Chansons de mer et d'outre-mer* (1911), il ne révèle que très peu de toponymes, de précisions géographiques comme si cette terre lui était étrangère, mystérieuse et inconnue. Sa poésie galante et amoureuse sur fond de sable blanc et palmiers propose une vision superficielle, pelliculaire, s'apparentant à celle du touriste qui ne veut saisir que la beauté dans le lieu découvert (ou présenté comme étant en voie de découverte).

Par cette étrangeté à soi, le poète devient un personnage de roman, une fiction de l'Autre au sens où il se base sur les représentations de la métropole, du lecteur métropolitain pour se construire. René Ménénil avance cet argument dès *Légitime Défense* : « Le petit-bourgeois martiniquais ne peut pas faire un roman pour la raison bien simple qu'il est un personnage de roman » (Ménénil, 1981 : 114), il est un passif dans la création littéraire dont il n'est pas maître puisqu'il se contente d'imiter des modèles posés ou imposés. Lydie Moudileno dans *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature* reprend cette idée de construction littéraire et identitaire fictionnelle :

La littérature produite par des auteurs noirs au début du XX^e siècle offre toute une série de textes dans lesquels l'Antillais(e) s'attache à imiter les écrits — et représentations — européennes, tout en laissant transparaître, dans l'acceptation aveugle des valeurs européennes, une aliénation raciale qui fait du nègre de Schoelcher un personnage pathétique, tragique ou comique : l'Antillais aliéné. Son aliénation provient certes du fait qu'il est victime d'une situation historique particulière, en tant qu'instrument d'une Histoire qui lui est refusée, mais également du fait que ce qu'il croit être sa propre fiction, ou la voix de son sujet, est dicté par un imaginaire qui lui est extérieur. À l'objectification de la phase précédente se substitue, lorsque les romantiques ou parnassiens antillais se mettent à écrire,

une illusion de subjectivité et de réalisme, qui ne commence à être remis en question qu'avec le roman *Batouala*, de René Maran, en 1921. (Moudileno, 1997 : 16)

La notion de fiction apparaît ici, mettant en retrait l'identité réelle (non pas fictive) de l'écrivain noir. Cette construction de soi par l'application d'un voile ou d'un masque blanc devient une pratique de mise en fiction de son être. Il devient un « personnage type "entré tout vivant" dans la fiction d'un Autre » (Moudileno, 1997 :17), le blanc métropolitain.

Le terme qui apparaît pour désigner cette fiction de soi ou mise en fiction du réel est celui de « bovarysme », que Moudileno identifie chez Price-Mars :

En 1928 le docteur Price-Mars, collaborateur à la *Revue du Monde Noir* qui réunissait des intellectuels noirs à Paris, avait forgé un mot nouveau pour dénoncer l'attitude de ceux qui persistent à se comporter comme des personnages de fiction : le « bovarysme collectif ». Le bovarysme, du nom du personnage de Flaubert, est donc la condition d'une personne qui se comporte comme un personnage de roman qui lui-même se comporte comme le personnage d'autres romans et dont l'auteur finit par dire : C'est moi. (Moudileno, 1997 : 20-21)

Notons ici que la colonisation est pointée du doigt comme responsable de cette aliénation et du bovarysme auquel sont en proie les poètes martiniquais. Pour la critique il n'y a donc pas création mais pâle copie, déplacement inapproprié du modèle. Ces critiques portées à la littérature martiniquaise fin de siècle lui refusent toute poésie. L'enjeu pour ce personnage de fiction est de se réapproprier sa propre réalité, sa représentation, en évacuant la construction et sa fiction imposées par l'altérité. Pour reprendre Ménéil et Moudileno, l'auteur doit cesser d'être un personnage et faire un roman. La primauté du regard de l'autre conduit à la pratique de l'« exotisme colonial » selon René Ménéil, qui explique :

La caractéristique fondamentale de l'existence humaine dans la société coloniale, c'est d'être séparée d'elle-même, d'être exilée d'elle-même, d'être étrangère pour elle-même. Le phénomène de l'oppression culturelle inséparable du colonialisme va déterminer dans chaque pays colonisé un refoulement de l'âme nationale propre (histoire, religion, coutumes) pour introduire dans cette collectivité ce que nous appellerons « l'âme-de-l'autre-métropolitaine ». D'où la dépersonnalisation et l'aliénation. Je me vois étranger, je me vois exotique, pourquoi ? Parce que « je », c'est la conscience, « l'autre », c'est moi. Je suis « exotique-pour-moi », parce que mon regard sur

moi c'est le regard du blanc devenu mien après trois siècles de conditionnement colonial. (Ménil, 1981 : 19)

La posture de la métropole : juge et autorité

La critique condamne cette construction de soi face à l'aliénation, pour et par l'aliénation, mais nous devons également saisir le rôle de la métropole dans cette construction. Elle apparaît en effet comme le modèle littéraire, culturel, politique... pour le Martiniquais. Le Martiniquais personnage de roman serait une de ces constructions de la littérature métropolitaine qui spolie le sujet postcolonial de son identité. Nous ne reprendrons pas ici les travaux de Fanon dans *Peau noire, masques blancs* qui mettent en lumière l'aliénation et les scories de la colonisation sur des sujets postcoloniaux, mais il convient, me semble-t-il, de souligner ce rôle de la métropole qui a été dotée d'un regard d'autorité, en tant que juge littéraire et en tant qu'idéal. Le rayonnement culturel et littéraire de la France en a fait un modèle qui s'est également imposé aux yeux des Antillais : pour obtenir autant de prestige, il faudrait « faire comme » la métropole, faire « comme un blanc ». Par modèle on entendra à la fois modèle littéraire, idéologique, stylistique, ce qui implique de reprendre les courants littéraires métropolitains, les topiques des différentes époques, les genres et leurs codes. Les œuvres des Martiniquais sont jugées par la métropole, en métropole, par celle-ci même qui produit les codes suivis ensuite. C'est ce qu'explique André Ntonfo :

Quand on aborde, du point de vue de la langue, la production littéraire de la Caraïbe francophone, dès les premières décennies de l'indépendance d'Haïti (1804-1840) et jusqu'à la parution de *Légitime Défense* (1932) (Antilles françaises), le constat est clair : le rêve ici a été d'écrire à la manière des maîtres métropolitains que l'on s'est conservé au lendemain de l'indépendance ou de l'abolition de l'esclavage, avec le dessein bien affirmé, sinon de les égaler, du moins d'être reconnu, c'est-à-dire légitimé, par eux. Et l'ambition de ceux que tentaient l'aventure d'écriture consistait à figurer au panthéon de la littérature française. (Ntonfo, 1999 : 61)

Le regard extérieur, métropolitain, est doté du rôle à la fois de modèle et de juge, il dirige la construction de soi et de sa poésie pour le poète martiniquais. Le canon demeure celui de la littérature métropolitaine avec le paradoxe qu'il célèbre en France ce qu'il condamne aux Antilles. Pour André Ntonfo cette littérature exotique est « tombée dans l'oubli, tout naturellement, parce qu'étrangère à la Caraïbe, à son espace d'émergence, et parce que non légitimée par l'ancienne métropole toujours dédaigneuse de tout ce qui porte l'empreinte des anciens esclaves ou colonisés. » (1999 : 61) La construction de soi est bel et bien établie à partir d'un modèle extérieur, étranger, exotique pour le poète martiniquais : le modèle s'impose à lui mais il lui est refusé de l'adopter.

Le poète martiniquais est décrié pour sa tendance à l'imitation qui le prive de son originalité et de son identité propres. L'imposition de codes coloniaux et du modèle métropolitain entraîne une pratique de la « décalcomanie » selon René Ménénil si bien que le poète s'oublie dans des représentations données. Si les critiques se rejoignent sur la question de l'aliénation et de la construction d'un personnage de fiction, il faut cependant reconnaître qu'il y a une part de création dans cette aliénation. En effet, la critique passe trop rapidement sur la poétique de l'écrivain martiniquais et passe sous silence le travail d'appropriation, de construction et de fiction de soi que représente la position d'*exote*, d'étranger à son paysage vécu.

L'exotisme comme poétique

Nous tâcherons ici de revaloriser la part de création inhérente à cette littérature décriée comme peu originale et aliénée. La part la plus évidente de la création relève de ce que la critique condamne chez l'écrivain martiniquais : la production d'une fiction de soi pour devenir poète. On peut ici reprendre l'aphorisme d'Ernest Renan dans *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* : « Ce qu'on dit de soi est toujours poésie » (1883 : III). Renan nous permet ici d'envisager la poésie au sens premier de création. La fiction de soi, l'écriture de soi relèvent donc la poésie car elles sont des constructions, parturitions qui s'inscrivent dans le voilement, et dans la pratique du détour en littérature.

Cette part de fiction de soi dans la poésie martiniquaise relève parfois de l'exotisme au sens de « sentiment du divers » tel que l'entend Victor Segalen. Nous entreprendrons donc de revaloriser exotisme et création de soi à travers la figure de l'*exote* adoptée par les poètes martiniquais. Le choix de l'exotisme apparaît donc comme un *ethos*, comme une pratique fictionnelle et poétique.

L'exotisme comme esthétique du Divers

Il convient tout d'abord de reprendre le terme « exotique » pour y voir un sentiment original et non plus obsolète, eurocentré. La définition proposée par Victor Segalen dans *Essai sur l'exotisme* s'oppose à l'exotisme primaire et entend faire de l'exotisme la perception du Divers. Il propose de comprendre le préfixe « exo » comme : « Tout ce qui est "en dehors" de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre "Tonalité mentale" coutumière. » (1986 : 38), et ainsi parvient à « poser la sensation d'Exotisme : qui n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre. » (1986 : 41) Il s'agit de la perception par le poète d'une altérité, d'une différence. Le poète, le voyageur tente d'adopter le regard de l'autre, de se détacher de lui-même pour regarder le paysage et l'autre comme l'explique Clémentine Baron dans son article : « Ainsi, Segalen théorise sa vision : ce qu'il recherche, c'est l'expérience de l'*exote*, c'est-à-dire le détache-

ment absolu de soi-même et de tout ce qui nous forge, de nos origines, de notre histoire. » (Baron, 2012 : 52).

Pour Segalen la perception du Divers chemine de soi à l'autre et la différence inclut à la fois le même et le divers. Cette définition induit donc un intérêt, une curiosité pour l'altérité. Segalen évince la notion de l'aliénation dans l'altérité pour proposer plutôt la porosité au monde et la sensibilité au Divers :

Enfin, la notion choisie, le mode de voir le monde autour de soi, l'attitude du sujet pour l'objet ayant démesurément englobé toute pensée, l'être conscient (par le mécanisme hindou) se retrouve face à face avec lui-même.

[...] Mais là encore il sait qu'en se concevant, il ne peut que se concevoir *autre* qu'il n'est. — Et il s'éjouit de sa Diversité. (Segalen, 1986 : 48)

Il évoque ici une posture possible qui fait de soi-même un étranger, avec un regard neuf : l'exotisme amène à se considérer avec un regard nouveau, à se percevoir comme divers. Glissant reprend ce concept dans le *Traité du tout-monde* en définissant l'exotisme comme une esthétique du Divers. Appliqué aux Antilles, ce concept permet de redéfinir le monde par le prisme du Divers : l'identité est en mouvement, elle se construit et se meut non plus à partir d'une racine unique mais d'un réseau évoqué sous la forme d'un rhizome. Glissant peut ainsi dire la complexité de l'identité antillaise. Il explique :

J'appelle Poétique de la Relation ce possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un tel chaos-monde, en même temps qu'il nous permet d'en relever quelques détails, et en particulier de chanter notre lieu, insondable et irréversible. L'imaginaire n'est pas le sage, ni l'évidé de l'illusion. (Glissant, 1997 : 31)

Nous comprenons donc que les histoires se mêlent, que les identités sont plurielles et non pas binaires. Cela nous permet de ressaisir les relations entre modèle et imitateur stigmatisées par la critique dans la littérature martiniquaise du tournant du XX^e siècle. Il convient aussi de comprendre dans l'exaltation du sentiment du Divers une posture ou un *ethos*, un choix poétique.

La posture d'exote

On peut donc saisir l'exotisme des poètes martiniquais à la lumière des conceptions de Segalen puis de Glissant : il s'agirait pour eux d'un exotisme qui cultive le sentiment du Divers, qui célèbre la différence de leur île. L'engouement pour les particularités de la Martinique se dévoile par la position adoptée par le poète : la critique condamne la position de l'*exote* mais il faut y voir une prise de posture et une exaltation du sentiment du divers. Le poète témoigne de la per-

ception d'une part extérieure à soi-même. Cet *ethos* est celui de l'*exote*, le poète regarde du dehors et se présente comme étranger à l'île natale comme l'explique Jack Corzani :

C'est un fait que 1900 voit apparaître une école importante se définissant par la volonté de ses adeptes d'écrire à peu près exclusivement sur leur pays. Cette école veut faire connaître les Antilles à la métropole et très curieusement elle adopte un point de vue exotique, c'est-à-dire qu'elle voit généralement les Antilles en touriste, de l'extérieur et en passant, ou si l'on préfère, selon la perspective européenne. Il est tout à fait significatif de voir le recueil qui réunit la plupart des poètes de ce temps : l'anthologie de René Bonneville ; *Fleurs des Antilles* ; [...] publié en 1900 à l'occasion de l'exposition universelle de Paris. Ce simple détail indique parfaitement le but de ces littérateurs : Bonneville, Eugène Agricole, Saint-Prix Rone, Salavina, Duquesnay : faire « découvrir » les Antilles aux français de France, aux voyageurs en puissance, aux gens en mal de dépaysement. (Corzani, 1969 : 35)

La fiction d'extériorité au paysage pourtant vécu et connu permet de construire la posture du poète qui peut s'émerveiller ainsi devant la nature de l'île. En adoptant cet *ethos*, le poète parvient à un détachement total de lui-même selon l'injonction de Segalen. Il peut ainsi se concevoir autre et en quelque sorte redécouvrir son île ; on peut voir également dans cette pratique une volonté de renouer avec la beauté de la Martinique.

Le motif du voyage dans la poésie martiniquaise témoigne de cette attention à la perception de la différence et la distance ; Thaly, par exemple, dans le recueil *Chansons de mer et d'outre-mer* (1911), relate le voyage de la Métropole à la Martinique. Le titre du recueil met en lui-même l'emphase sur la complémentarité entre le voyage et l'île : la mention du voyage permet de rapprocher deux espaces, il permet la rencontre du Divers. Le poète se fait donc voyageur et le retour à l'île après un voyage en métropole permet de souligner ses particularités avec un regard neuf, un regard d'*exote* qui traduit sa perception de la différence et de la similitude. Il est capable de trouver toujours du nouveau, du divers dans le pays connu. Émile Lemerle, dans le poème « L'Arrivée », saisit au présent les derniers moments du voyage vers la Martinique. La terre apparaît progressivement dans une vision de plus en plus précise. Le poète martiniquais retrouve sa terre après un long voyage :

Quand le cours du voyage est enfin terminé
Et qu'après trente jours d'une attente inquiète
Le regard curieux sur la terre s'arrête,
Surtout quand cette terre est celle où on est né ! (Lemerle, 1865 : 39)

Par cette position choisie, le poète peut se créer lui-même et recréer son espace à la lumière du retour. On retrouve dans cet *ethos* d'exote la définition de l'exotisme selon Segalen : le poète évoque une réalité qui ne lui est plus totalement coutumière, qui relève du Divers, de l'altérité- la sienne, celle de l'Autre. Le Divers part de soi-même et est ici pertinent puisque le poète dévoile une dimension autobiographique dans le dernier vers : cela permet de souligner l'importance du sentiment personnel au contact du Divers dans ce sentiment d'exotisme qui est d'abord individuel selon Segalen.

Il faut cependant noter que cette posture d'étranger au paysage permise par l'*ethos* de l'exote est particulièrement perceptible chez les écrivains mulâtres, issus de la petite bourgeoisie, qui ont pu bénéficier d'un séjour en métropole, notamment pour leurs études ; ce sont surtout ceux qui ont accès à l'éducation et au loisir d'écrire. Ils peuvent ainsi marquer la distance par rapport à la métropole, la sensation de Divers à partir de l'expérience métropolitaine. On peut noter des différences d'un poète à l'autre, notamment à partir des situations géographiques : Victor Duquesnay est le poète du sud de la Martinique quand Salavina se prête davantage aux peintures du Nord de l'île et de la Ville de Saint-Pierre.

Ensuite, on peut saisir dans cette perception du Divers un sentiment esthétique, les deux étant liés selon l'auteur de *l'Essai sur l'Exotisme* :

Exotisme qu'il soit bien dit que moi-même je n'entends par là qu'une chose, mais universelle : le sentiment que j'ai du Divers ; et, par une esthétique, l'exercice de ce même sentiment ; sa poursuite, son jeu, sa plus grande liberté ; sa plus grande acuité ; enfin sa plus claire et profonde beauté. (Segalen, 1986 : 87)

Pour Segalen, l'exotisme est une esthétique et la poésie reflète le sentiment du Divers. Il s'agit de rendre sensible ce sentiment, de le partager grâce à l'art. Cette esthétique peut être saisie dans les poèmes du tournant du XX^e siècle, notamment par la production de *cuadros* — au sens de petits tableaux — qui mettent en valeur les éléments de la réalité martiniquaise. L'écriture poétique tente de restituer le Divers par la série de petits tableaux se concentrant chacun sur un élément du paysage martiniquais : les fruits, la mer, le personnage du pêcheur... Le poète décrit par exemple les fruits, faisant sonner les noms exotiques pour rendre un effet de « couleur locale » à ses vers. Ainsi le texte a pour but de restituer le sentiment du Divers né de l'expérience du paysage. Pour cela, les poètes ont recours à des formes différentes, souvent empruntées à la tradition occidentale. Le sonnet est particulièrement prisé car il renforce la posture d'exote : la forme et le regard européens permettent d'exalter le sentiment du Divers éprouvé lors de leur rencontre avec la Martinique. En outre, la mise en poésie reprend cette idée de jeu et de liberté défendue par Segalen et les poètes proposent de nouvelles façons de représenter le Divers à partir de ces notions. On pense par exemple à l'importance donnée aux dialogues par Thaly dans ses poèmes. Des voix se répondent en utilisant le discours direct, les marques syn-

taxiques du dialogue. Ainsi, dans « À une créole blonde », Thaly fait entendre la voix de la femme qui répond au badinage de la voix poétique :

O toi qu'admire Fort-de-France
D'où te vient ce beau teint si frais ?
— Du Morne Rouge et les forêts
Ont bercé ma petite enfance. (Thaly, 1923 : 96)

38

Cette pratique du discours direct dans le poème peut participer au jeu poétique mais souligne également le Divers dans le dialogisme puisque les voix s'élèvent et se mêlent. La poésie coloniale amoureuse aurait tendance à taire la voix de la femme, souvent représentée en mulâtresse muette et lascive. Le poème se joue des codes et fait surgir le Divers quand la femme et l'île répondent au poète.

Ainsi, la pratique poétique participe du *Writing Back* défini par Ashcroft, Bill, Griffiths et Tiffin comme le processus par lequel le sujet postcolonial reprend et détourne sinon déjoue les codes coloniaux imposés.

« Presque le même mais pas tout à fait » : fiction et menace

Enfin, il convient de reprendre et de corriger l'idée de la critique selon laquelle le Martiniquais imite et ne crée pas parce qu'il est aliéné. Nous avons pu voir qu'il y avait production de soi, par l'*ethos* choisi par le poète, mais nous pouvons aller plus loin en montrant qu'il existe de la poésie dans l'aliénation. Comprendons ici poésie comme création littéraire et parturition de soi. On remarque, bien entendu, la lourde influence de la métropole sur la Martinique, mais il faut également saisir la part d'appropriation, de jeu, de détournement qui s'effectue grâce à la littérature. Ce sont les principes du *Writing Back* de 1989 que nous y retrouvons : l'Empire colonial répond en utilisant et en détournant les codes coloniaux, en changeant la perspective. La production poétique répond — réagit — aux codes imposés : c'est en ce sens qu'il y a production et remise en question de la fiction de soi.

En effet, les poètes ressaisissent leur identité par la prise de parole littéraire et l'action leur confère la position de poète et non plus de personnage de roman : de là naît la menace pour le modèle colonial, puisque le sujet répond au « modèle ».

Répétition différée sur le mode du *delay*

Tout d'abord, le poète martiniquais a pu montrer sa maîtrise des codes construits par la métropole si bien qu'il est devenu un bon imitateur. La critique condamne cette propension à l'imitation, mais il faut mettre en lumière le fait qu'en Martinique se crée une seconde histoire littéraire, décalée dans le temps par rapport à l'histoire littéraire française. Deux frises chronologiques et litté-

raires sont superposées et la particularité de la littérature martiniquaise serait qu'elle est fondée sur l'imitation, le mimétisme... en décalage dans le temps, ailleurs dans l'espace.

En effet au XIX^e siècle, la distance géographique séparant l'île de la métropole induit un temps de voyage, un délai avant le partage des informations, idées et influences. Par conséquent, les « nouveautés littéraires » arrivent en quelque sorte en retard en Martinique, et sont ainsi essayées, pratiquées en décalage par rapport à la Métropole : c'est ce que Jean-Marc Mourra énonce sous la forme de décalage chronologique à l'échelle des Antilles dans *Les littératures francophones postcoloniales* (1998). Il convient avec Régis Antoine de comprendre que cette imitation est le résultat de la domination coloniale :

L'ascendance culturelle africaine ayant été réduite aux Antilles depuis bientôt trois siècles par les procédés que l'on sait, l'allégeance des nouveaux lecteurs et écrivains de race noire y fut volontaire, ne pouvant être que volontaire.

Et cette assimilation littéraire n'était pas frustrante, puisque c'était pratiquement la seule égalité, outre l'égalité politique théorique, et une accession très limitée à la propriété agricole et commerciale. Plus précisément, l'emprunt aux formes poétiques de la métropole ne fut pas perçu comme une abdication, mais au contraire comme une appropriation de moyens pour s'affirmer en tant qu'individu, et peut-être faire reconnaître sa « petite patrie » insulaire, pour reprendre une notion chère aux régionalistes. (Antoine, 1978 : 314)

Régis Antoine propose les termes d'allégeance, d'assimilation et d'emprunt pour comprendre cette appropriation, ce qui suppose toutefois un travail sur le modèle, qui est transféré, délocalisé, importé et confronté au réel martiniquais.

Il faut voir en Martinique la superposition d'une frise chronologique littéraire à celle de la métropole, non pas tant en retard — notion péjorative — mais en décalage, un peu plus tard. Deux frises presque en canon : la maîtrise du modèle de l'autre et de l'ailleurs (métropolitain) est nécessaire pour la poésie de soi. Chantal Maignan Claverie signale la prégnance du modèle européen dans les littératures antillaises de la deuxième moitié du XIX^e siècle, mais elle invite à dépasser l'idée de la pure imitation :

Sous les vocables d'« assimilation », d'« imitation », de « réécriture » ou de « palimpseste », se cache un processus fort complexe qui ne peut se résumer à un simple déplacement de point de vue, dans la diachronie, d'une situation subordonnée à une position extra-ordonnée par rapport au modèle français. L'écriture antillaise, envisagée dans son historicité, au-delà donc de la subjectivité des écrivains [...], se définit essentiellement comme une appropriation de la littérature française — et éventuellement d'autres littératures exogènes — ayant pour fin l'identité et l'affirmation du sujet antillais. En s'an-

nexant la culture de la métropole, par une assimilation à rebours, l'intellectuel ou l'écrivain antillais élabore les cadres de son propre entendement et de sa propre représentation. Or cette stratégie n'est possible que grâce à la création d'œuvres d'art originales-originelles [...]. (Maignan-Claverie, 2005 : 100)

Ces propos permettent de soulever la part de création qui double le procédé de l'imitation dans la pratique de l'écriture en Martinique au XIX^e siècle. Les codes sont intériorisés, déplacés, puis dépassés. Il y a donc une part de mimétisme dans la création littéraire martiniquaise, mais ce mimétisme implique une appropriation.

L'invention se fait à partir de l'autre et de l'ailleurs d'abord. Cette assimilation et cette curiosité pour un modèle autre peut relever de la sensation du Divers évoquée précédemment. La répétition en décalage dans le temps peut s'apparenter à l'effet du *delay*² en musique électronique : il s'agit d'un effet *choisi* par le musicien (chanteur, guitariste) qui permet de fabriquer un écho au signal premièrement émis. Autrement dit, à la note première s'ajoute la même note, en retard, et un peu réverbérée, donc avec un effet ajouté à la première note. Ce procédé donne de la résonance au son. On pourrait reprendre cet effet pour lire les deux frises chronologiques de l'histoire littéraire métropolitaine puis martiniquaise. La note première est émise par la métropole, la Martinique répète en décalage, un peu plus tard, de plus loin, le son premier. Elle fait écho mais s'approprie également la note, il y a un effet, un travail porté à partir de la note première. Deux notes se font donc entendre en écho, avec des effets différents.

Pour illustrer la surimpression et le décalage dans le temps, nous pouvons évoquer le mouvement littéraire du Parnasse qui a fleuri en métropole dans la deuxième moitié du XIX^e et qui connaît ses débuts en Martinique au début du XX^e siècle. On retrouve cette tendance dans l'écriture de Victor Duquesnay qui semble avoir beaucoup emprunté au symbolisme et à Baudelaire par ses évocations très matérielles et sa mélancolie. Le poème « Sous son chapeau rustique » fait écho au poème « À une passante » (1855) de Baudelaire :

À Victor Planche

Sous son chapeau rustique encore je crois la voir,
 Les yeux baissés, passer avec ce doux sourire
 Où son âme naïve et pure semblait luire
 Et se réfléchir, claire, ainsi qu'en un miroir.
 Sa démarche était lente et le long du trottoir,
 Svelte, sous la dentelle et le fin cachemire,
 Elle glissait, avec le soupçon qu'on admire.
 Nos regards épiaient l'éclair de son œil noir.
 La croisant en chemin moins timide et moins belle,

2 *Delay* : retard, retardement, délai.

Ce soir, comme vous, ami, je me le rappelle,
 Près de l'aimable enfant, j'ai rêvé d'être heureux...
 Et par le souvenir, je la revois encore,
 Plus fraîche qu'une fleur, plus fraîche que l'aurore,
 Sous un chapeau rustique, ombrageant ses beaux yeux. (Duquesnay,
 1903 : 182)

L'attention aux tissus et l'association entre « œil noir » et « éclair » dans le deuxième quatrain renvoient à la passante des *Fleurs du mal*. Si le titre du recueil de Duquesnay suppose l'évocation de son île sous le prisme du féminin, ce poème ne fait que peu surgir la Martinique. Celle-ci est présente en filigrane et l'on saisit que l'acclimatation, la transposition n'est pas tout à fait accomplie. Le *topos* de la rencontre se trouve à peine exotisé. La femme est impersonnelle, passante également dans son identité martiniquaise. Duquesnay se prête ici à l'exercice du sonnet et à une variation autour de la rencontre amoureuse en ville. Le jeu sur le vers initial et le vers final donne une impression de rotondité et de répétition qui marque l'originalité du poète. Celle-ci peut être également saisie dans le dialogisme et dans l'interpellation adressée au lecteur grâce à l'apostrophe. Le poète partage un moment de connivence avec lui en racontant une anecdote. L'oralité inhérente à ce poème peut être rapprochée de la pratique du conte antillais, proféré devant un auditoire hélé à multiples reprises, appelé à répondre au conteur. Le travail du poète surgit dans la transposition, dans le détournement ; il endosse un *ethos* de conteur, faisant du lecteur son auditeur. Nous pouvons donc affirmer qu'il y a mimétisme et travail sur le modèle, déplacement dans l'espace et le temps, une modulation dans la situation d'énonciation si bien que dans « Sous son chapeau rustique », le lecteur retrouve « presque le même, mais pas tout à fait », que Bhabha emprunte à Freud (Bhabha, 1994 : 153). Le dialogisme apparaît à la fois comme une façon de s'appropriier le code colonial et de le détourner et comme une réponse aux codes coloniaux s'apparentant à la pratique du *Writing back*.

Mimicry et menace

Dans le chapitre IV des *Lieux de la culture*, intitulé « Du mimétisme et de l'homme : l'ambivalence du discours colonial », Homi Bhabha entreprend de définir la notion de « *mimicry* » — dont la traduction est proche de mimétisme. Il explique :

Si nous faisons appel à une figure freudienne pour aborder ces questions de textualité coloniale, cette forme de différence qu'est le mimétisme — *presque le même, mais pas tout à fait* — va s'éclaircir. Lorsqu'il écrit sur la nature partielle du fantasme, prise, *improprement* entre l'inconscient et le préconscient, rendant problématique, comme le mimétisme, la notion même d'« origine », Freud a ceci à dire :

« Leur provenance reste ce qu'il y a de décisif pour leur destin. On ne peut que les comparer aux métis de races humaines qui, en gros, ressemblent déjà aux Blancs, mais qui trahissent les ascendances de couleur par tel ou tel trait frappant et, de ce fait, demeurent exclus de la société et ne jouissent d'aucune des prérogatives des Blancs. »
Presque le même, mais pas blanc : la visibilité du mimétisme est toujours produite sur le lieu de l'interdiction. C'est une forme de discours colonial énoncé *inter dicta* : un discours à la croisée du connu et du permisible et de ce qui, bien que connu, doit rester dissimulé ; un discours énoncé entre les lignes et, à ce titre, à la fois contre les règles et dans les règles. (Bhabha, 1994 : 153-154)

Ainsi est posée la notion de mimétisme qui implique la confrontation à une altérité et un détournement, puisque l'imitation pure est impossible, interdite. Proche des idées du *Writing back*, Homi Bhabha soutient l'idée selon laquelle il y a reproduction de formes, de sujets coloniaux dans les œuvres des colonisés et que cette forme de mimétisme serait porteuse d'une part de contestation, de menace :

La *menace* que fait peser le mimétisme est sa double vision qui, en dévoilant l'ambivalence du discours colonial, démolit aussi son autorité. Et cette double vision est un résultat de ce que j'ai décrit comme la représentation / reconnaissance partielle de l'objet colonial. (Bhabha, 1994 : 152)

L'on comprendra donc que le sujet colonial peut se réapproprier l'espace par le mimétisme. La réappropriation des clichés coloniaux en fait surgir le caractère artificiel : cette performance des codes coloniaux en dévoile la vacuité et c'est là toute la menace de la *mimicry*. Le poète avance masqué sous le signe du même mais dévoile une différence, une appropriation et donc une remise en question du modèle. Pour Chantal Maignan-Claverie, la littérature du début du xx^e siècle aux Antilles prend « une allure dramatique et fantasmatique », relevant ainsi de la « transgression plutôt que de l'imitation » (Maignan-Claverie, 2005 : 107). Si la critique illustre son propos à partir de la négritude, d'Aimé Césaire et Glissant, on peut voir dans le corpus étudié des manifestations de la transgression, comme le signale Chantal Maignan-Claverie à propos de l'imitation :

Dans l'ordre de la création artistique, la théorie du sujet doit être totalement repensée : l'auteur qui s'autorise et procède de son œuvre, s'élabore à travers elle tout autant qu'il la travaille et la crée. Il déborde toujours mystérieusement de cette présence à soi que l'on appelle conscience. C'est pourquoi le critique qui considère l'histoire littéraire dans sa durée est en droit de ne pas se limiter aux intentions explicites des écrivains. Par exemple, il peut estimer que même la pulsion mimétique de l'écrivain, qui prend pour modèle les

œuvres exogènes qu'il admire, correspond moins à un acte d'inféodation qu'à une étape obligée dans un long processus de libération ».
(Maignan-Claverie, 2005 : 98)

Cette reprise et transgression des codes coloniaux ou exotiques (selon son acception pré-segalenienne) est perceptible dans la poésie martiniquaise du tournant du XIX^e et elle relève parfois de la remise en question, voire du défi. En effet, le poète remet en question les codes coloniaux, l'assimilation à la France et la fiction de soi pour proposer un discours plus authentique sur son identité et son île. En ce sens, il s'agit d'une reconquête de soi par un abandon du modèle colonialiste, ce qui met en danger l'hégémonie culturelle, le discours colonial français.

On peut percevoir en filigrane cette menace dans le poème de Daniel Thaly, « Inutile Eden », tiré de *Chansons de mer et d'outre-mer*. Le poète y décrit la Dominique (non pas la Martinique) comme un paradis vain pour en déplorer la vacuité. Il y a avant tout une dimension galante puisque le paradis paraît bien terne sans la présence de la femme aimée pour l'enchanter. En effet, après avoir proposé une description au présent de l'île, son histoire, sa nature, Thaly propose une *volta* amoureuse :

Or, cet admirable pays,
Qui me serait un paradis
Si vos grands yeux mélancoliques
Avaient miré ses belles lignes,
M'a paru bien morne sans vous.
Mais quel cadre ferait cette Île
Pour un bonheur ardent et doux,
Que ses soirs seraient enivrants ?
Que ses aubes seraient belles,
Vus à travers le regard clair
De l'Amour,
De l'Amour qui donne une âme
Aux splendeurs variées des choses
Et sans lequel
L'Océan et le Ciel
Et les jardins chargés de roses
Ne sont que de ternes miroirs ! (Thaly, 1911 : 51)

Si Thaly inscrit bel et bien ce poème dans la poésie amoureuse, on peut voir aussi qu'il maîtrise et détourne les clichés du paradis insulaire. Il va à rebours du stéréotype des Antilles heureuses pour faire du paysage un lieu mélancolique et morose. Le poète « performe » les codes coloniaux et les détourne en allant à fond dans l'exotique pour proposer un faux éloge, un éloge en clair-obscur de l'île. En feignant de ne pas les voir, Thaly expose les codes de l'exotisme, tout en les retournant, en dévoilant leur vacuité. L'intention première semble être d'éla-

borer un poème galant mais si l'on suit le raisonnement de Homi Bhabha, il y a toujours une part plus ou moins volontaire de contestation. Thaly dépasse ici la « pellicule » exotique, interroge les codes coloniaux et littéraires de l'exotisme évoqué, en dévoilant leur viduité. L'Éden apparaît comme un éden tout en surface ; le paysage représenté diffère du paysage vécu.

Le poète martiniquais s'imprègne des codes pour les restituer mais jamais exactement, si bien qu'il produit une poésie nouvelle, après un travail d'acclimatation, de déplacement. C'est presque le code colonial, le code métropolitain, mais on y ajoute un effet de distorsion. Le code assimilé peut être ensuite subverti. Cet effet inhérent à la poésie martiniquaise présente un danger pour l'ordre établi puisqu'il remet en cause plus ou moins consciemment ces codes coloniaux désuets et le statut de la métropole comme modèle. En l'imitant, le Martiniquais s'en différencie progressivement et montre son identité, sa poétique, sa diversité. Le poète répond aux clichés coloniaux par ce *writing back*.

En effet, la prise de parole inhérente au poème devient originale quand elle est dotée d'une dimension orale à laquelle s'ajoute la pratique du créole, langue vernaculaire en Martinique. Faire place à cette langue est peu commun au début du xx^e siècle dans la poésie et cela permet au Martiniquais d'affirmer son identité, sa diversité au sens où le langage créole échappe à une perception immédiate de la part du lecteur étranger à cette langue. Par le recours au créole et à la forme orale empruntée au conte antillais, l'auteur propose un regard différent sur la réalité connue. L'oralité permet une prise de liberté dans la forme : les tableaux et les scènes représentés s'animent, et les personnages convoqués deviennent actifs et bruyants. L'exemple de Draŝta Houël peut être ici convoqué : il s'agit d'une mulâtresse qui propose une poésie innovante par sa forme et par sa transcription du paysage martiniquais. Les codes exotiques évoqués en première partie (tableaux, nature splendide, sentiment d'étrangéité concernant le paysage, désintéret pour les réalités sociales), laissent place à une prise de parole dialogique. Le peuple créole surgit dans le poème, il est donné à entendre : le *writing back* permet ici de comprendre la poésie comme une stratégie pour reconquérir la parole, la distribuer. Le poème « *Pa tué co zote* » (Ne vous tuez pas) qui décrit la vie indolente en Martinique — *topos* exotique — est révélateur de la subversion des codes coloniaux et de l'appropriation de la parole :

On passe le jour dans sa berceuse — à jaser de choses puérites. —
De rester belle, ce grand souci, — on se donne les petits moyens : —
jasmins cueillis dans la rosée, racine séchée de vétiver... — On coud
des sachets de senteur, — de ralanga, de patchouli. — Toujours,
on devance la pendule, — on dit « dix heures, deux heures, quatre
heures » — même si l'aiguille marque moins le quart ! — Qu'est-ce
que ça fait ! on a le temps. — On se sauve les unes chez les autres,
— par la petite porte du jardin ; — on se dit toujours « à bientôt »
« à tout à l'heure ! » « on vous attend »... — on appelle, par les per-
siennes, — la marchande de friandises — « tablette coco, chadèque
glacé »... (Houël, 1916 : 15)

Ici la poète donne la parole aux personnages féminins de la Martinique — mulâtres et marchandes — grâce à une forme qui transcrit à la fois la polyphonie et la libération des codes poétiques occidentaux. L'impression qui découle de ce poème est que le lecteur est confronté à d'Autres : par le recours aux tirets, la poète fait surgir tous les éléments du tableau en même temps. Les paroles s'inscrivent dans le paysage et le quotidien martiniquais est rendu à la fois dans sa langue et dans ses actions. Le début du passage transcrit une certaine dimension magique, non expliquée, à travers la mention d'une nature mystérieuse et inquiétante. Par ce dernier aspect, la poésie de Draſta Houël semble révéler que la possession du paysage, de l'île n'est pas absolue, contrairement aux présupposés coloniaux et à l'idée que l'homme est maître de la nature de l'île conquise.

Les poèmes de la section « Créoleries » du recueil de la poète sont écrits en créole et suivis systématiquement d'une traduction. L'étude de celle-ci montre l'inadéquation des cadres linguistiques métropolitains à la réalité martiniquaise ; l'auteure représente une réalité propre à son île par sa langue et par les éléments culturels convoqués. Dans « *Adieu bonheu !* » paru dans le *Mercure de France* en juin 1931, le terme créole « zombi » est traduit par « lutin » ou « farfadet » ôtant le mystère et effaçant la menace. Le recours au créole et aux éléments de la culture créole permet de représenter le paysage réel dans sa richesse, sémantisant du regard métropolitain. Ici nous avons l'exemple d'une transplantation de la parole martiniquaise vers la métropole et donc de l'impuissance de la langue métropolitaine à dire la vie des Antilles.

Le créole et les réalités populaires font partie du charme du paysage dans l'évocation poétique, acquérant une dimension mystique. L'hermétisme de certains termes, de certaines situations présente une réalité qui peut échapper au lecteur métropolitain et le déranger. Rappelons que les textes en créole de l'écrivaine ont été traduits lors de leur publication dans les journaux métropolitains. Ainsi Draſta Houël semble marquer la fin de la société d'habitation, la fin de la compréhension totale de l'île, laissant place à davantage de mystère. La complexité de la population, du quotidien et de la parole martiniquaise émergent et contredisent l'esthétique de carte postale, de l'image nette et maîtrisée par le regard métropolitain, laissant place à une identité et à une langue propre, qui se distinguent des cadres métropolitains et s'y opposent.

Conclusion

Nous avons pu observer dans la poésie martiniquaise du tournant du XIX^e siècle le passage de la construction de soi suivant le modèle colonial blanc engendrée par l'aliénation culturelle à un processus de création qui passe par un travail littéraire sur l'*ethos* et la sensation du Divers comme regard sur le monde. Il faut donc voir dans la fiction de soi un processus de création, de construction qui peut témoigner de l'aliénation mais aussi du *Writing back* et donc de la menace. Cette construction de soi se joue dans la dialectique du même et du

différent ; elle imite et interroge le modèle colonial. La fiction de soi apparaît comme un détour dans la poésie postcoloniale puisqu'elle témoigne de l'aliénation culturelle, mais elle consiste également en une remise en question des codes coloniaux imposés dans les représentations martiniquaises. L'imposition du modèle amène le poète martiniquais à se réfléchir et à se penser et, en se voilant, à se dévoiler. Le poète ne se dit pas directement, il passe par le détour de l'imitation, de la fiction de soi en se présentant comme *exote*, en abhorrant un regard extérieur pour dire le paysage vécu, le réel connu. L'action de (se) feindre par la poésie relève du processus du voilement : le poète avance masqué. Il faut donc souligner la part de création, de production poétique dans la littérature décriée par *Légitime Défense* et les critiques postérieures au sens où il y a fiction de soi et du paysage. Cette poésie du tournant du XIX^e siècle joue sur la fiction et l'*ethos* de l'auteur et présente une avancée dans l'affirmation poétique de l'identité martiniquaise. Le poète est en quête de lui-même et de l'authenticité de sa représentation. Sa position relève du choix poétique qu'il ne faut pas nier : il travaille à partir du modèle tout en jouant de ses codes et de la fiction. La poésie interroge l'identité, l'inscription du poète dans son île, et pose le problème de la fidélité à la vie du poète : les poèmes à tendance autobiographique brouillent les repères et font du poète un étranger à son île, un *exote* quand il évoque son île natale. Le poète martiniquais, en voulant être autre que lui, propose un discours finalement très personnel sur son rapport à soi, à son paysage. Par la pratique du détour et l'*ethos* choisi, il dévoile le poids du colonialisme et détourne les codes littéraires et coloniaux imposés. On peut ici renverser l'aphorisme de Renan convoqué plus haut « Ce qu'on dit de soi est toujours poésie », pour avancer, comme nous l'avons montré, que la poésie dit toujours quelque chose de soi. Enfin, il est intéressant de voir comment Renan, écrivain métropolitain qui produit son œuvre autobiographique en 1883, propose un discours qui peut s'appliquer à ses contemporains Martiniquais. Le Divers permet ici de mettre en lien, de tresser des rhizomes plutôt que de voir un mimétisme dichotomique. Presque le même, mais différent, poétique, poétisé.

Œuvres citées

- ACHARD, Marcel, *La Muse pérégrine*, Paris, E.-H. Guitard Éditeur, 1924.
- ANTOINE, Régis, *Les écrivains français et les Antilles, des premiers Pères Blancs aux Surréalistes Noirs*, Paris, G-P. Maisonneuve et Larose, 1978.
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Garreth et TIFFIN, Helen, *The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Londres, Routledge, 1989.
- BARON, Clémentine, « Pierre Loti et Victor Segalen : l'exotisme et l'exote », *Le Magazine littéraire*, 521, « Éloge du voyage », 2012, p. 52.
- BHABHA, Homi, *Les Lieux de la culture*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2011 [1994].
- CORZANI, Jack, *Les littératures des Antilles-Guyane françaises*, tome I. *Exotisme et Régionalisme*, Fort-de-France, Desormeaux, 1978.
- DUQUESNAY, Victor, *Les Martiniquaises*, Paris, Fishbacher, 1903.

- GLISSANT, Édouard, *Traité du tout-monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.
- HOUËL, Drašta, *Cruautés et tendresses : vieilles mœurs coloniales françaises*, précédé de *Les Vies Légères*, Paris, L'Harmattan, 2020 [1916].
- LEMERLE, Émile, *Loisirs d'un aveugle, Poésies*, Paris, Librairie française, E. Maillet, Libraire-Éditeur, 1865.
- MAIGNAN-CLAVERIE, Chantal, *Le métissage dans la littérature des Antilles françaises, le complexe d'Ariel*, Paris, Karthala, 2005.
- MENIL, René, *Tracées : Identité, négritude, esthétique aux Antilles*, Paris, Robert Lafont, 1981 [1942].
- MOUDILENO, Lydie, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, Karthala, 1997.
- MOURA, Jean-Marc, *La Littérature des lointains, Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- NTONFO, André, « Écriture romanesque, appropriation linguistique et identité dans la Caraïbe francophone ; le cas de la Martinique », Christiane Albert (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999.
- RENAN, Ernest, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann Lévy Éditeurs, 1883.
- SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le livre de poche, « Biblio essais », 2019 [1986].
- THALY, Daniel, *Chansons de mer et d'outre-mer*, Paris, Éditions de la Phalange, 1911.
- *L'île et le voyage, petite odyssée d'un poète lointain*, Paris, Le Divan, 1923.

