MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

De l'archive à la fiction : écritures hybrides de l'H/histoire chez Évelyne Trouillot, Fabienne Kanor, Gisèle Pineau et SusanaCabrera

Rocío Munguia Aguilar

10.58048/2263-7664/3183

Littératures caribéennes et comparatisme : panorama et perspectives

Médiation entre *traces brutes* et *traces mémorielles*, la littérature portant sur des événements historiques est par définition hybride. Marqués par la blessure fondatrice de la traite négrière et de l'esclavage, les récits issus de l'aire Caraïbe, et plus récemment de l'Amérique latine continentale, ne cessent d'exacerber cette porosité entre histoire et fiction, grâce à un appareil transtextuel que les écrivain.e.s mettent en œuvre pour donner à voir des variantes de l'événement. L'étude de quatre romans contemporains, écrits par des femmes, nous permet d'éclairer les stratégies par lesquelles les auteures mettent en place un régime d'écriture mixte, où s'installent des jeux intertextuels, brouillant archives et fiction.

L'écrivain.e face à l'Histoire

« L'une des conséquences les plus terrifiantes de la colonisation, écrit Édouard Glissant, sera bien [la] conception univoque de l'Histoire[1] ». Écrite avec un grand « H », marque de son ambition totalisante, de son caractère hiérarchique et de sa nature linéaire, l'Histoire apparaît en effet comme « un fantasme fortement opératoire en Occident[2] », que les cultures dominées ont longtemps intégrée par mimétisme ou par imposition.

Dans les Antilles francophones et dans l'Amérique latine de langue espagnole, cette domination eut, entre autres, comme conséquence une histoire du passé esclavagiste non assumée, voire niée, qui restait donc à explorer, démêler et recomposer.

Dans cette rencontre de l'histoire et de la littérature, nous constatons que certain.e.s auteur.e.s adoptent une démarche proche de l'anthropologie historique qui, depuis les années 1970, cherche à « contribuer à une décolonisation de l'historiographie elle-même », en traitant l'histoire du point de vue des *vaincus*[3]. Cette « nouvelle histoire », dressée « contre le positivisme radical privilégiant l'absolu souveraineté du document écrit[4] », apparaît en effet comme un versant de la discipline dans laquelle les écrivains puisent pour donner de l'esclavage une vue « d'en bas ». Cela est particulièrement vrai chez les romancières antillaises et latino-américaines, dont l'intérêt pour le destin des exclus est redoublé par la perspective féminine – des dominées –, qu'elles impriment à leurs œuvres. En partant de traces de *vies minuscules*, des romancières s'engagent ainsi dans une poétique de la réécriture de l'esclavage, où l'archive devient un document qu'elles interrogent autrement, afin d'y voir une autre face des événements. L'étude de trois romans francophones (*Rosalie l'infâme* d'Évelyne Trouillot ; *Humus* de Fabienne Kanor ; *Mes quatre femmes* de Gisèle Pineau), et d'un roman hispanophone (*Las esclavas del rincón* de Susana Cabrera), nous permettra d'analyser la manière dont les récits d'esclaves en fiction participent à la (ré)écriture de l'histoire *au féminin*.

La genèse des œuvres

S'il existe un point commun que les romancières convoquées dans notre corpus[5] reconnaissent comme étant à l'origine de leurs projets littéraires, c'est bien « le hasard ». Au départ des quatre romans que nous mettons au cœur de notre étude se trouve, en effet, la découverte fortuite d'un « incident » (Trouillot[6]), d'une « anecdote » (Kanor[7]), d'une « histoire » (Pineau[8]), ou d'un « fait divers » (Cabrera[9]), qui bouleversa les écrivaines et les invita à rouvrir des archives enfouies qu'elles revisitent par la fiction.

La première à s'engager dans cette entreprise, est l'Uruguayenne Susana Cabrera qui, en 2001, publie *Las esclavas del rincón*. Sans doute le roman le plus atypique de notre corpus, dans l'articulation de fiction, intertextes et documents historiques, ce récit reprend un fait divers qui bouleversa le quartier de San Felipe y Santiago de Montevideo,

dans les années 1820 : le meurtre de Celedonia Wich de la main de deux de ses esclaves. Si pendant longtemps seule la *Plaza Matriz*, où Mariquita et Encarnación furent exécutées, garda la mémoire de cet événement, ce roman vient donner une voix aux esclaves inculpées, jugées et condamnées qui, à tour de rôle, donnent leur version des faits.

Dans le domaine francophone, les romans *Rosalie l'infâme* d'Évelyne Trouillot (2003) et *Humus* de Fabienne Kanor (2006), naissent également d'une volonté de visiter les faits autrement. Alors que Trouillot attend sa postface pour donner des éclairages sur le déclencheur de son œuvre (l'allusion dans un livre d'histoire à l'affaire « d'une sage-femme arada qui, au cours de son procès, dévoila un collier de corde qu'elle portait sur elle où chaque nœud représentait un des soixante-dix enfants qu'elle avait supprimés[10] »), Kanor revoie d'emblée à l'extrait du journal de bord qui suscita son projet :

> Le 23 mars dernier, il se serait jeté de dessus la dunette à la mer et dans les lieux 14 femmes noires toutes ensemble et dans le même temps, par un seul mouvement… Quelque diligence qu'on pût faire, la mer étant extrêmement grosse et agitée, ventant avec tourmente, les requins en avaient déjà mangé plusieurs avant qu'il y ait eu même du monde embarqué, qu'on parvint cependant à pouvoir en sauver sept dont une mourut à sept heures du soir étant fort mal lorsqu'elle fut sauvée qu'il s'en est trouvé huit de perdues dans cet événement[11].

Enfin, *Mes quatre femmes* de Gisèle Pineau puise sa matière dans une page de journal, datée du 18 mai 1831, et retrouvée dans les archives départementales de la Guadeloupe ; un récit qui, contrairement aux deux premiers, affiche clairement sa portée autobiographique. En effet, si dans le dernier chapitre d'*Humus*, Kanor prend en charge la narration en revêtant le rôle de « l'héritière » des esclaves dont elle reconstruit les voix et itinéraires, Pineau livre les portraits de quatre femmes de *sa* vie. Parmi elles, on trouve notamment Angélique, l'ancêtre esclave dont l'acte d'affranchissement publié dans la Gazette officielle de la Guadeloupe servit de point de départ à l'œuvre.

À l'instar d'autres littératures contemporaines qui veulent « sortir l'événement de son insignifiance supposée » et rejeter sa lecture comme « un élément perturbateur qu'il

fa[u]t tenir à distance sinon refouler[12] », ces écrivaines se sont donc engagées dans la voie d'une écriture hybride qui associe les faits avérés aux pouvoirs de la fiction pour proposer des « variantes » de l'événement. Ces variantes sont d'autant plus nécessaires que, comme le souligne Édouard Glissant, dans les Antilles françaises (tout comme en Amérique latine), la reconstruction historique de l'événement (esclavagiste), « s'est produit[e] ailleurs, sans nous », mais « retentit pourtant (pour autant) ici et en nous[13] ». Un décalage que Léon Tolstoï, en parlant de la guerre, interprète en termes d'*écart* « entre un événement réel [...] et les souvenirs fragmentaires et déformés de cet événement, qui fournissent la base des comptes rendus des historiens[14] », et que les romancières tentent de réduire en interrogeant des traces latentes.

« Par quel enfer [la sage-femme] était-elle passée pour atteindre ce point de non-retour et tuer délibérément soixante-dix nouveau-nés[15]? » ; « Par quel mystère des femmes, qui pour certaines n'avaient jamais pris la mer et qui peut-être ne se connaissaient pas, avaient-elles pris le parti de sauter, de préférer la mort plutôt que l'esclavage[16]? ». Ces questionnements soulevés par la révélation soudaine de ces portraits de femmes, anonymes de l'Histoire, annoncent déjà l'enjeu que ces projets d'écriture portent en leur sein : sonder du « dedans » ce que les *faits* ne donnaient à voir que du « dehors ». Une enquête pour laquelle – nous le verrons – les romancières mobilisent toute une série de méthodes, propres au chercheur en sciences sociales.

Traces et archives

Dans le *Discours antillais*, Édouard Glissant observait que « [n]otre histoire nous suit à la *trace*[17] ». Or, force est de constater que c'est aussi *par la trace* que nous accédons à l'histoire. Marc Bloch rappelait en effet que

> [p]our premier caractère, la connaissance de tous les faits humains dans le passé [...] a d'être, selon l'heureuse expression de François Simiand, une connaissance par traces. [...][Q]u'entendons-nous en effet par document, sinon une « trace », c'est-à-dire la marque, perceptible aux sens, qu'a laissé un phénomène en lui-même impossible à saisir[18]?

Ce type de connaissance, – la « capacité de remonter, à partir de faits expérimentaux apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable[19] » –, n'a toutefois rien de nouveau. En étudiant la généalogie de celle-ci, Carlo Ginzburg la fait remonter au chasseur qui, pendant des millénaires a appris à sentir, enregistrer, interpréter et classifier des traces avec une efficacité étonnante. Héritier de cette démarche, l'historien est donc inévitablement subordonné à la découverte de données intermédiaires, dont l'interprétation est marquée par des éléments impondérables : le flair, le coup d'œil, l'intuition… C'est donc de cette souplesse relative et de cette démarche de dépouillement instinctif, propre à l'historien, que les romancières à l'étude se prévalent pour interroger les documents à l'origine de leurs œuvres, et proposer de nouvelles lectures.

Pris ici dans sa dimension matérielle, le travail attentif d'archive qu'elles engagent se traduit, dans un premier temps, par la recherche de la *trace brute* ; une confrontation aux documents originaux, signe tangible des *vies minuscules* en question. Alors que Fabienne Kanor se rend aux archives de Nantes où se trouve le journal de bord du capitaine négrier, Gisèle Pineau et Susana Cabrera se rendent respectivement aux Archives départementales de la Guadeloupe et à celles de Montevideo pour mener leurs enquêtes. Arlette Farge remarque que la lecture d'une archive en tant que trace matérielle, « provoque d'emblée un effet de réel[20] ». C'est bien pour s' « empar[er] de la chose[21] » que les romancières recourent aux sources ; des sources où la trace des femmes n'est toutefois toujours pas facile à décerner. Il y a une vingtaine d'années, l'historienne Michelle Perrot constatait, en effet, que malgré

> l'irruption d'une présence et d'une parole féminines en des lieux qui leur étaient jusque-là interdits, ou peu familiers, […] [i]l subsiste pourtant bien des zones muettes et, en ce qui concerne le passé, un océan de silence, lié au parage inégal des traces, de la mémoire et, plus encore, de l'Histoire, ce récit qui, si longtemps, a « oublié » les femmes, comme si, vouées à l'obscurité de la reproduction, inénarrable, elles étaient hors du temps, du moins hors événement[22].

Si depuis, d'autres historiens, dont François Dosse, ont souligné l'« attention récente [portée], après un très long temps d'occultation, à la question du genre féminin dans la

nature de l'événementialité[23] », il n'en reste pas moins que les romancières ont dû faire face à certaines contraintes, propres à la recherche historiographique, elle-même liée à des privilèges, et à des formes de « violence » que Derrida explique en ces termes :

> L'archive commence par la sélection et cette sélection est une violence. Il n'y a pas d'archive sans violence. Cette violence n'est pas simplement politique […]. Non, cette archivation a lieu déjà dans l'inconscient. Dans une seule personne, il y a ce que la mémoire, ce que l'économie de la mémoire garde ou ne garde pas, détruit ou ne détruit pas, refoule d'une manière ou d'une autre. Il y a donc constitution d'archives mnésiques là où il y a économie, sélection des traces, interprétations, remémoration […]. [L]'archive commence là où la trace s'organise[24].

Pour échapper, ou du moins contourner cette sélectivité, les romancières s'essaient donc à d'autres pratiques du chercheur en sciences sociales, telles des entretiens et des observations de terrain.

Journaliste, Fabienne Kanor est peut-être celle qui use le plus des outils de son métier pour mener son enquête. Outre le travail d'archive et de terrain mené à Nantes, suite à la découverte, dans une exposition sur les rebellions d'esclaves, de l'extrait du journal de bord cité plus haut, le roman de Kanor est nourri par une série de voyages dans des lieux liés à la traite (Ouidah, Gorée, Badagry…), et par des rencontres avec des historiens. Il en va de même pour Gisèle Pineau : la collaboration qu'elle entreprend quelques années auparavant avec l'historienne Marie Abraham, pour la publication de *Femmes des Antilles*[25], marque sans doute son roman.

En admettant donc que l'archive, tout comme l'histoire, se *fabrique*[26], et que cette opération, par sa nature sélective est une « violence » en soi, on pourrait voir dans les propositions littéraires de notre corpus une forme de « contre-archive », support alternatif au traitement de l'Histoire. En effet, au caractère assertif du discours historique, présent dans les divers documents cités dans les romans, contraste une « parole » qui se veut plus accessible, car incarnée. C'est bien ce que Fabienne Kanor signifie, dès les premières lignes de ce que l'on pourrait lire comme une notice explicative, ou comme un avertissement :

> Tout est parti de cela. D'un désir de troc. Échanger le discours technique contre de la parole. La langue de bois des marins contre le cri des captifs. Tout est parti enfin d'une interrogation. Comment dire, comment dire, cette histoire-là des hommes ? Sans bruits ni fards. Autrement. […] Comme ces ombres jadis enchaînées, le lecteur est dès lors condamné à ne plus bouger. […] Entendre encore, jusqu'au bout, au risque de s'étourdir, ces cœurs battants[27].

Cette bataille « contre l'un de l'Histoire pour la Relation des histoires[28] » que les auteures mènent au sein de leurs projets littéraires se fait ainsi au moyen d'une forme d'insoumission disciplinaire, qui transparaît non seulement dans leur démarche historienne, mais aussi dans la configuration de leurs œuvres. C'est en effet à travers un dispositif transtextuel que les romancières exhument des pans enfouis de l'Histoire et proposent ce nouveau rapport entre histoire et littérature sur lequel Glissant appelait à méditer dès le début des années 1980.

Transtextualité et architectures hétéroclites

Dans l'*Introduction à l'architexte,* Gérard Genette définissait la transtextualité comme « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes[29] ». Reprenant cette définition, dans *Palimpsestes*, il distingue cinq types de relations transtextuelles, dont celle de « paratexte » et d'« intertexte » nous aideront particulièrement à mieux comprendre l'agencement des romans à l'étude, ainsi que la manière dont ces relations affirment et prolongent le dialogue que les écrivaines entretiennent avec la discipline historique. Dans le cadre de cet article, nous nous limiterons toutefois à étudier le paratexte auctorial, à savoir le « champ de relations » que l'auteur établit *autour* du texte, dans l'espace du même volume, et dont on sait qu'il est l'auteur[30]. En effet, puisqu'il s'agit de voir comment les romancières cristallisent leur rapport aux *traces* dans leurs œuvres, et transitent ainsi de l'archive à la fiction, nous nous concentrerons sur l'analyse des éléments par lesquels elles laissent pressentir leur préoccupation historienne *hors du texte* (dédicaces, épigraphes, postfaces…), mais aussi *à l'intérieur* de celui-ci, par le biais d'intertextes.

Le paratexte au service de la réécriture de l'Histoire

Intéressons-nous d'abord à l'un des éléments par lesquels les auteures engagent un dialogue avec leur lecteur avant l'entrée dans le texte : la dédicace. Définie par Genette comme « l'affiche (sincère ou non) d'une relation (d'une sorte ou d'une autre) entre l'auteur et quelque personne, groupe ou entité[31] » la dédicace a, au premier abord, pour but symbolique de transmettre une œuvre à un destinataire. Or, Genette nous met en garde sur l'ambiguïté de cette pratique qui vise, en réalité, non seulement le dédicataire officiel mais aussi le lecteur, témoin et donc aussi récepteur de cet acte. Dans ce sens, « cette affiche est toujours au service de l'œuvre[32] », et donc de sa lecture et de son interprétation d'ensemble. Parmi les quatre romans qui nous occupent, nous distinguons deux types de dédicaces : celles à caractère affectif (c'est le cas de Susana Cabrera qui dédie son livre à ses proches), et celles qui allient la sphère privée à la grande Histoire (c'est le cas des romancières francophones). Alors que le bref exergue de Kanor, « *Aux chers miens. À mon bon capitaine* », met côte à côte, et avec une touche d'ironie, l'univers personnel de l'auteure, et l'univers esclavagiste (incarné ici par Louis Mosnier), la dédicace de Trouillot recouvre une relation tout aussi familiale qu'intellectuelle. En effet, en dédiant son roman « [*à*] *la mémoire de* [*s*]*on oncle, Hénock Trouillot, historien, chercheur dont les travaux sur la vie quotidienne à Saint-Domingue* [*lui*] *ont été d'une aide irremplaçable*[33] », l'écrivaine nous met sur une double piste : d'une part, celle de sa démarche historienne, axée sur un cadre spatial bien précis (Saint-Domingue) ; d'autre part, celle du « garant » de son projet, argument de légitimation ou de « valorisation », pour le dire avec Genette[34]. Une autre instance dont on pourrait dire qu'elle constitue une caution morale, intellectuelle ou esthétique, qui encadre ces romans, est bien sûr l'épigraphe. S'éloignant de la sphère privée, les citations placées généralement en tête d'œuvre ou de partie, se présentent en effet soit comme des stratégies d'affiliation, soit comme des éléments aidant à éclairer ou renforcer le sens d'une histoire, soit les deux. En reprenant un passage bien connu du poème de Derek Walcott, « The Sea is History », dont elle propose une version en français, Fabienne Kanor s'inscrit dans le droit fil d'une (ré)écriture mémorielle de l'esclavage de longue date dans le monde anglophone :

> Où sont vos monuments, vos batailles, vos martyrs ?

Où est votre mémoire tribale ? Messieurs,

dans ce gris coffre-fort. La mer. La mer

les a enfermés. La mer est l'Histoire[35].

Les motifs de l'espace clos (« coffre-fort »), de « la mer » comme espace-tombeau, ainsi que celui d'une mémoire enfouie, que ce passage condense, est l'occasion pour Kanor d'anticiper des éléments clés de son récit, ainsi que la manière dont elle entend les articuler à l'Histoire. Cette préoccupation pour la recherche dans un espace clos (la cale du négrier chez Kanor), une métaphore de la mémoire, est aussi annoncée dans l'épigraphe anonyme de Pineau. Sans source attribuée, les lignes qu'elle met en exergue définissent en effet la mémoire comme « *une geôle* » où « *les temps sont abolis* », « *les morts et les vivants sont ensemble* » et « *les existences se réinventent à l'infini*[36] ». Or, nous apprendrons dès les premières pages du récit que cette geôle n'est autre que la mémoire de l'auteure où Angélique, Gisèle, Julia et Daisy – *ses* quatre femmes – dialoguent.

Un dernier élément du *jeu* épigraphique auquel les romancières se livrent pour déstabiliser le canon et signer la portée subversive de leurs œuvres est à souligner chez Susana Cabrera. Si Genette rappelle que l'épigraphe textuelle est une citation, il élargit cette définition en rappelant que la citation peut revêtir d'autres formes moins attendues. En effet, en mettant les verbes « citer » et « reproduire » côte à côte[37], le critique nous permet de voir dans la reproduction de documents d'archive que Cabrera met en exergue de sa quatrième partie (acte de naissance et de baptême de l'un de ses personnages), une autre forme d'épigraphe, hors norme. Dans ce cas, le travail de référentialité agit comme une « caution » qui authentifie l'existence de ce personnage, tout en rappelant la démarche interdisciplinaire de l'auteure.

Les pratiques de la dédicace et de l'épigraphe comme des moyens d'éclaircir le texte, d'établir un effet d'affiliation et/ou de légitimation, ainsi que de mettre le lecteur sur des pistes interprétatives sont enfin complétées par « l'instance préfacielle ». Parmi les nombreuses typologies que Gérard Genette établit, nous en retenons deux : la préface *auctoriale authentique* (écrite par l'auteur réel du texte), et la préface *crypto-auctoriale*

(attribuée à une tierce personne mais écrite par l'auteur réel)[38].

Le premier cas de figure apparaît dans l'ensemble de notre corpus francophone, soit de manière manifeste (le « je »-auteure apparaît chez Kanor et Trouillot), soit de manière implicite, chez Pineau :

> Un jour, vous croyez les avoir oubliées [les quatre femmes]. Elles font silence et votre mémoire n'est plus encombrée de leur âpre présence. Le lendemain, fébrile, vous les cherchez, fouillant vos souvenir. Et il apparaît que chacune incarne la saison d'une histoire qui, s'accolant à celles des autres, rassemble et ordonne les morceaux de votre être[39].

L'énonciation à la deuxième personne (« vous »), s'interprète ici tantôt comme une adresse au lecteur, invité à s'identifier à ces réflexions, tantôt comme une forme de monologue intérieur de l'auteure, dont le lien avec c/ses quatre femmes est subtilement induit par les phrases qui closent l'*incipit* : « Celle-là a dessiné le pays [Julia]. Celle-ci a légué le nom [Angélique Pineau]. La troisième a posé la langue [Daisy]. La quatrième a cédé le prénom [Gisèle][40] ».Ce type de préface auctoriale remplit différentes fonctions. Il fournit, tout d'abord, des informations jugées par l'auteur comme étant nécessaires à une bonne lecture. Il vise, ensuite, à retenir notre attention par la mise en place d'une rhétorique persuasive, que Kanor déploie dans son *incipit* :

> Laissez ici toute espérance, vous qui pensez peut-être qu'une histoire sur l'esclavage est nécessairement un roman d'aventures. […] Abandonnez tout espoir, vous qui espérez sans doute que je m'en vais vous conter une histoire. […] Rebroussez chemin vous qui rêvez de prendre la route. Vous serez pris. Enchaînés malgré vous aux mots. […] Comme ces ombres jadis enchaînées, le lecteur est dès lors condamné à ne plus bouger[41].

La référence dantesque qui ressort dans ce passage (*Divine Comédie*, *L'Enfer*, chant III) *via* des formules injonctives et des propositions assertives nous mettant en garde contre d'éventuels écueils de lecture, témoigne une fois de plus du jeu intertextuel auquel se livre l'auteure. Enfin, c'est par le bais de leurs préfaces que Kanor et Pineau laissent présager la nature polyphonique (« chœurs de femmes[42] »), et la structure multifocale

de leurs récits où chacune des femmes qui donne son nom aux chapitres (douze chez Kanor et quatre chez Pineau) « parle à son tour et expose les voilures de sa vie qu'elle enguirlande et brode à sa manière[43] ». Par ailleurs, la préface *crypto-auctoriale*, définie comme une « manœuvre dénégative » de l'auteur par laquelle il se cache derrière un prétendu auteur allographe[44] est repérable dans le texte de Susana Cabrera. Dans le but de poser d'emblée des éléments factuels capables d'authentifier le fait divers que *Las esclavas del rincón* revisite, la romancière fait le pari d'introduire, en guise de préface, un extrait de ce qu'elle présente comme une « chronique de l'époque » et qui s'ouvre ainsi :

> *El 4 de julio de 1821, la ciudad de San Felipe y Santiago se vio sacudida por la noticia del asesinato de doña Celedonia Wich de Salvañach, natural de la Coruña y con residencia en la casa sita en la esquina de las calles de San Gabriel y San Felipe (hoy Rincón y Misiones)*[45].
>
> Le 4 juillet 1821, la ville de San Felipe y Santiago fut secouée par la nouvelle du meurtre de Madame Celedonia Wich de Salvañach, née dans la province de la Corogne et résidant dans la maison située à l'angle des rues de San Gabriel et San Felipe (aujourd'hui Rincón et Misiones).

Bien que certains codes de la chronique y soient respectés (datation et inscription spatiale des événements ; informations détaillées des acteurs…), nous repérons très vite une intervention de l'auteure, entre parenthèses, où elle précise l'emplacement actuel du lieu du « drame ». Le doute de l'identité de l'auteur de la préface, semé par cet anachronisme, se voit renforcé, en outre, par la formule utilisée pour introduire l'avocat défenseur (« *el doctor Lucas* »), qui fait appel à son prénom, étant par-là incompatible avec les normes de l'époque. Enfin, c'est le style fluide et synthétique de la note qui contraste avec le style alambiqué de la chronique originale reproduite à la suite, qui finit par effacer toute ambiguïté. Ainsi, si l'auteure semble flotter dans cette préface « entre l'assomption et la dénégation[46] », elle réussit à lui faire bien remplir ses trois rôles cardinaux : donner des éclairages sur le titre, attirer l'attention sur « la tragédie », et établir un « contrat de véridicité » avec le lecteur[47]. Sans nous attarder sur l'analyse de la postface d'Évelyne Touillot, soulevons toutefois la « fonction curative ou corrective »

qu'elle occupe[48]. Invoquée à deux reprises, la formule « je n'ai pas voulu écrire un roman historique[49] », suivie de « je me suis efforcée autant que nécessaire de respecter le cadre historique » et « qu'on me pardonne donc certains écarts », apparaissent comme une manière de revendiquer le droit de l'auteure à l'imaginaire et de neutraliser d'emblée les éventuelles critiques liées à son parti pris. Cet effet « paratonnerre » de la préface[50] est aussi embrassé par Kanor qui annonce son texte comme « une *tentative* de glissement, là où il n'est plus de témoins pour dire »[51]. Outre ces éléments paratextuels, c'est par la mise en place d'un dispositif intertextuel que les romancières ouvrent à de nouvelles perspectives sur l'histoire de l'esclavage.

L'intertexte historique

Commençons par dire combien les définitions de l'intertextualité et de ses contours n'ont cessé d'être objet de pondérations et de débats depuis que le terme a été introduit, en 1966, par Julia Kristeva. S'appuyant sur le principe dialogique bakhtinien qui voit dans tout énoncé un réseau d'énoncés étrangers et préalables qui le façonnent, Kristeva propose d'élargir le *dialogisme* entre les « mots » aux transpositions entre les textes. « [T]out texte, affirme-t-elle, se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte[52] ». Dans cette perspective, le texte devient un espace d'échange et de croisement de « fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau[53] ». Cette première définition extensive qui fait de l'intertextualité un élément central et constitutif de la littérature se distingue ainsi de celle, plutôt restrictive, proposée une quinzaine d'années plus tard par Gérard Genette. Dans *Palimpsestes*, Genette définit en effet l'intertextualité comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », sous forme de citation (avec guillemets), de plagiat (emprunt non déclaré mais encore littéral) ou d'allusion[54]. Cette approche qui exclut les réminiscences ou les dérivations vagues et difficiles à repérer, s'intéresse à l'intertextualité non pas comme objet à disséquer, mais comme un phénomène d'écriture qui produit des effets de lecture (recherchés ou non) à soulever et à analyser, car susceptibles d'infléchir la signification ou la tonalité d'un texte. C'est dans cette approche pragmatique que nous entendons lire les intertextes historiques présents dans notre corpus.

Depuis l'essai fondateur de Georg Lukács, sur *Le Roman historique* (1937), on sait combien ce genre a pour fonction la représentation (fictionnelle) du passé (factuel), par le biais d'une esthétique réaliste. Dans sa visée de vraisemblance d'un passé récent ou lointain, le romancier engage, en effet, un travail de documentation par lequel il vise à légitimer son discours et à ancrer ses personnages et son intrigue dans le *réel* de l'événement ou de l'époque représentés. Or, le document à son état brut ne se suffit pas en lui-même : il « doit être relayé, supporté, organisé par un discours » capable, d'une part, de le « mettr[e] en forme » et de « lui confére[r] du sens pour autre[55] », et d'autre part, d'*historiciser* le récit, c'est-à-dire, d'énoncer l'Histoire dans le discours narratif. Comprise ici dans une « perspective poéticienne », l'*historicisation* est définie par Éric Bordas comme un « phénomène énonciatif qui inscrit le discours à l'intérieur d'une scénographie de référence extra-textuelle (ou contexte d'énonciation), appelée "histoire" par les théoriciens de l'événementiel chronographique[56] ». Dans sa dimension discursive, l'historicisation se traduit ainsi par une série de stratégies par lesquelles l'écrivain inscrit textuellement l'histoire événementielle dans son récit romanesque. Nous retenons deux catégories pour notre analyse : la stratégie de datation (mise en place d'un cadre chronologique précis), et l'évocation d'événements politiques marquants (convocation de *faits*, réputés connus et authentiques). Les intertextes historiques auxquels notre corpus fait référence peuvent ainsi être analysés suivant l'approche restrictive proposée par Genette, en termes d'inclusion, de transformation et de subjectivation par les fictions.

Solution simple et efficace, le recours au procédé de la date pour inscrire une contextualisation à l'intérieur du récit est l'une des stratégies *d'historicisation* les plus pratiquées dans les romans à l'étude. Déjà présentes au seuil des textes, les dates y deviennent omniprésentes dans leurs corps (sauf chez Évelyne Trouillot), ancrant par-là de manière stricte, la délimitation temporelle du récit. *Las esclavas del rincón* en fournit un bon exemple. En ouvrant son prologue avec la date de l'assassinat de Celedonia Wich (« Le 4 juillet 1821… ») – événement déclencheur – et en clôturant également le roman par une date – cette fois celle de l'Acte d'exécution des deux esclaves, signé le « deux avril mille huit cent vingt-quatre » –, Susana Cabrera dessine de manière très nette le début et la fin de cette affaire qui sous-tend son récit. Cette stratégie qui a pour effet d'organiser sa trame narrative à la manière d'un cycle est renforcée par la datation des

lettres que le frère de Celedonia échange avec l'avocat défenseur des esclaves. Par ailleurs, dans la cinquième et dernière partie, les rapports médicaux et le texte de sentence, dont la mise en page, la datation exacte et le langage et codes juridiques suggèrent une reproduction fidèle des documents originaux, permettent à l'auteure de donner un cadre authentique à sa chronique de l'exécution, qu'elle insère entre ces derniers, la faisant passer – de manière presqu'inaperçue – comme un document historique, parmi les autres.

Alors que dans le récit de l'auteure uruguayenne les différentes dates rythment la progression narrative, dans celuide Fabienne Kanor nous voyons (ré)apparaître une même date – renvoyant à l'événement déclencheur du saut collectif –, devenue le seul repère pour ces femmes :

> Nous sommes le 23 mars 1774.
>
> J'ai tenu ma promesse. Tôt ce matin, j'ai fait comme c'était écrit. Je me suis *jetée de dessus la dunette. Quelque diligence qu'on* ait pu *faire, la mer étant extrêmement grosse et agitée, ventant avec tourmente, le requin* m'*avait déjà mangé avant qu'il y ait eu même du monde embarqué*[57].

Si, au premier abord, l'indication chronologique exacte de l'action semble suffire ici comme intertexte historique (il s'agit bien de la date inscrite dans le journal de bord du capitaine), la mise en relation que Kanor opère entre son récit et le texte source va plus loin. En effet, à partir de la troisième phrase, elle reprend *quasi* textuellement un passage de l'extrait du journal de bord, présenté en épigraphe entre guillemets et avec référence (en italique dans la citation ci-dessus), mais en changeant le point d'énonciation : ce n'est plus le capitaine qui restitue une anecdote, de l'extérieur, mais *la mère* qui, à la première personne, prend en charge *son* récit. Dans le ton détaché du document d'archive vient s'insinuer la conscience de cette femme, dont nous connaissons le sort tragique de son enfant (mort noyé au moment de l'embarquement), et pour laquelle le lecteur développe une certaine empathie. Alors que « le document […] génèr[e] de la croyance » et « la fiction produit de l'incrédulité[58] », la fusion des deux, que nous constatons dans ce passage, permet de donner une épaisseur à la parole de cette femme, par laquelle elle retrouve son humanité. Le glissement entre l'hypertexte

(texte B) et l'hypotexte (texte A, qui le précède), pour reprendre la terminologie de Genette, s'opère ici par ailleurs avec une certaine ironie introduite par la formule « c'était écrit ». En effet, par un procédé d'anticipation (prolepse), la narratrice évoque un moment postérieur (l'écriture du journal de bord relatant le saut) à celui de son action qui fait l'objet du propos (le saut en lui-même). Comme le montrent ces développements, le cadre chronologique pourvu par des intertextes est souvent lié à des événements déclencheurs (l'assassinat de la matrone, dans le premier cas, le saut des quatorze femmes, dans le deuxième) qui prennent par la suite une place névralgique dans le récit. Or, comme le souligne Éric Bordas, ce cadre peut aussi renvoyer « à des situations et à des faits bien connus de l'histoire politique des hommes[59] », comme des inscriptions externes de référence avec lesquelles le romancier veut établir un dialogue. Dans ce sens, les intertextes chez Gisèle Pineau, méritent d'être analysés. À l'image des autres romans à l'étude, les narratrices intradiégétiques de *Mes quatre femmes* permettent d'offrir une vision subjective des événements. Ainsi, voit-on Julia et Angélique qualifier l'abolition de l'esclavage de « parodie[60] » et de liberté « chiche[61] », ou encore de s'y référer avec ironie :

> En février 1848 Colbert s'est marié avec sa Marie Luce. […] La même année, 1848, ils ont encore une fois proclamé l'abolition de l'esclavage. Tout le monde est déclaré citoyen de la République… Cette fois, c'est sûr, il n'y aura pas de revirement des choses. Les nègres sont libres pour l'éternité[62]…

C'est en effet en mettant côte à côte un événement mondain et futile pour l'histoire collective (le mariage de Colbert) et un événement estimé majeur (l'abolition), dramatisé ici par des figures hyperboliques (« Tout le monde » ; « pour l'éternité »), que la narratrice relativise la portée du décret abolitionniste.

Qu'il s'agisse donc de l'histoire de la Guadeloupe (esclavage, abolitions, loi de départementalisation…), ou de celle de la France métropolitaine, à laquelle cette première est intrinsèquement liée (participation des Antillais dans les Guerres mondiales, « où les nègres servaient de chair à canon » et tombaient « comme des mouches[63] »), les intertextes, pris en charge par des personnages marginales, permettent ici de représenter de manière subjective les faits et de contrecarrer le discours canonique de l'Histoire, qui se voudrait objectif et transparent. Voulant concilier l'interrogation critique

de l'Histoire et le travail d'exploration créateur, sur le plan des formes et des structures romanesques, les romancières affirment à travers ce dispositif transtextuel, sorte de « force centrifuge » ouvrant les romans « sur une multitude d'autres textes[64] », leur volonté de jeter un nouveau regard sur l'Histoire.

Les différentes stratégies étudiées, par lesquelles ce dispositif ancre les personnages et leurs histoires dans le *réel*de l'Histoire, ne manquent pas d'ailleurs de rappeler la démarche des récits d'esclaves anglophones. C'est par la multiplication d'éléments factuels de référence (noms des esclaves, des propriétaires et des Habitations ; dates de vente-achat, des fuites ou des événements marquant l'histoire de la collectivité) que les anciens esclaves et/ou leurs transcripteurs, cherchaient à donner un caractère véridique à leurs témoignages. Dans ce sens, les quatre romans à l'étude s'inscrivent dans le droit fil de la *Slave narrative* ; une tradition littéraire qu'ils revisitent pour proposer une esthétique subversive, où « l'in-discipline » (reliant archive, terrain et fiction) se déclare comme une « nécessité » de « bricoler dans les marges » afin « d'aller au-delà des cadres » préétablis[65].

1Édouard Glissant, *Le discours antillais* [1981], Paris, Seuil, 1997, p. 276.

2*Ibid.*, p. 227.

3Nathan Wachtel, *Des archives aux terrains : essais d'anthropologie historique*, Paris, EHESS/Seuil/Gallimard, 2014, p. 13.

4Christine Chivallon, *L'esclavage, du souvenir à la mémoire : Contribution à une anthropologie de la Caraïbe*, Paris, Karthala, 2012, p. 154.

5Susana Cabrera, *Las esclavas del rincón*, Montevideo, Fin de Siglo, 2001; Évelyne Trouillot, *Rosalie l'infâme*, Paris, Éd. Dapper, 2003 ; Fabienne Kanor, *Humus*, Gallimard, 2006 ; Gisèle Pineau, *Mes quatre femmes*, Paris, Philippe Rey, 2007.

6 É. Trouillot, *op. cit.,* p. 139.

7 F. Kanor, *op. cit.,* p. 13.

8 G. Pineau, *op. cit.,* p. 10.

9 Entretien que nous avons mené avec l'écrivaine à Tacuarembo (Uruguay), le 12 novembre 2018.

10 É. Trouillot, *op. cit*, p. 139.

11 F. Kanor, *op. cit.*, p. 11.

12François Dosse, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix*, Paris, PUF, 2010, p. 12.

13É. Glissant, *op. cit.*, p. 172.

14Carlo Ginzburg, *Un seul témoin* [1992], Paris, Bayard, 2007, p. 62.

15Évelyne Trouillot, « L'infâmie revisitée », *Africultures*, 2004, en ligne : http://africultures.com/linfamie-revisitee-3287/.

16Marie-Noëlle Recoque, « Entretien avec Fabienne Kanor », *La Plume francophone*, 2010, en ligne : https://la-plume-francophone.com/2010/04/05/entretien-avec-fabienne-kanor/.

17É. Glissant, *op. cit.*, p. 181.

18Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* [1949], Paris, Armand Colin, 1993, p. 103.

19Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces : morphologie et histoire* [1986], Paris, Verdier, 2010, p. 242.

20Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 11-12.

21Ibid.

22Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998 p. I.

23F. Dosse, *op. cit.*, p. 207.

24*Jacques Derrida. Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible, 1979-2004*. Textes réunis et édités par Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas, Paris, Édition de la différence, 2013, p. 114-115.

25Marie Abraham, Gisèle Pineau, *Femmes des Antilles : traces et voix. Cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage*, Paris, Stock, 1998.

26Michel de Certeau, « L'opération historique », *in* Jacques Le Goff, Pierre Nora (éd.), *Faire de l'histoire. I. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard,1974, p. 19-68.

27 F. Kanor, *op. cit.*, p. 13-14.

28É. Glissant, *op. cit.*, p. 276.

29Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, p. 87.

30Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, 1982, p. 10.

31Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 126.

32Ibid.

33 Évelyne Trouillot, *Rosalie l'infâme*, Paris, Éd. Dapper, p. 7.

34Ibid.

35 F. Kanor, *op. cit.*, p. 9.

36 G. Pineau, *op. cit.*, p. 7.

37G. Genette, *op. cit.*, 1987, p. 140.

38*Ibid.*, p. 166.

39 G. Pineau, *op. cit.*, p. 12.

40 *Ibid.*

41 F. Kanor, *op. cit.*, p. 13-14.

42 *Ibid.,*p. 14.

43G. Pineau, *op. cit.*, p. 10.

44G. Genette, *op. cit.*, 1987, p. 172.

45 S. Cabrera, *op. cit.,* p. 7. Nous traduisons.

46G. Genette, *op. cit.*, 1987, p. 177.

47*Ibid.*, p. 192.

48*Ibid.,* p. 220.

49 É. Trouillot, *op. cit.*, p. 139-140.

50G. C. Lichtenbert cité dans G. Genette, *op. cit.*, 1987, p. 193.

51 F. Kanor, *op. cit.*, p. 14; nous soulignons.

52Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », *Sémeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 146.

53Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 10-11.

54G. Genette, *op. cit.*, 1982, p. 8.

55Daniel Delas, Catherine Mazauric, « Fictions/documents : portée, usages, effets. Présentation », *Études Littéraires Africaines*, n° 26, p. 8.

56Éric Bordas, *De l'historicisation des discours romanesques*, *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°25, en ligne : https://journals.openedition.org/rh19/420.

57 F. Kanor, *op. cit.*, p. 223-224; nous soulignons.

58Ibid.

59Éric Bordas, « De l'historicisation des discours romanesques », *Revue d'histoire du XIX e siècle,* n° 25, 2002, en ligne :https://journals.openedition.org/rh19/420.

60 G. Pineau, *op. cit.*, p. 72.

61*Ibid.*, p. 146.

62*Ibid.*, p. 178-179.

63*Ibid.,* p. 82-83.

64Michel Adam, Ute Heidmann, *Le texte littéraire : pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2009, p. 19.

65Alain Ricard, « Vertus de l'in-discipline : langues, textes, traductions. Ouverture des 4 es Rencontres des Études Africaines en France (REAF), 5 juillet 2016 », *Études Littéraires Africaines*, n° 42, 2016, p. 108.