

« Le carnaval de *L'Isolé soleil* de Daniel Maximin... sous l'éclairage de Bakhtine », in *Regards sur l'héritage de M. Bakhtine*, P-P. Haillet et G. Karmaoui (coord.), Encrage éditions et CRTH, juin 2005, pp. 177 à 193.

Le carnaval de *L'Isolé soleil* de Daniel Maximin... sous l'éclairage de Bakhtine¹

Dans une des lettres adressées à Marie-Gabriel qui lui a demandé des documents pour écrire son ouvrage, Adrien expose sa conception de l'écriture :

Sur la Terra Nostra de l'Amérique, les écrivains doivent écouter le chant des aveugles qui font peau neuve dans la zone sacrée, et leur conseillent d'écrire d'une manière impure, parodique, mythique et documentaire tout à la fois (p.96)²

Cette quadruple qualification de l'écriture, mise en pratique dans toute la trilogie caribéenne de Maximin, est particulièrement active dans la séquence du carnaval qui prend place dans la cinquième partie du roman, *L'Air de la mère*. C'est sur cette séquence que nous nous attarderons ici. Auparavant, nous reviendrons rapidement sur d'autres éclairages de Bakhtine dans l'analyse de *L'Isolé Soleil* et, en particulier évidemment, sur la polyphonie du texte, dans laquelle est pleinement inscrite la séquence carnavalesque. Toutefois, il nous a semblé utile de mieux circonscrire notre propos en le centrant sur le carnaval. Nous souhaitons mesurer en quoi une étude portant sur la culture populaire du Moyen âge et de la Renaissance peut être utile pour un autre temps et dans un autre contexte et apprécier aussi l'usage de l'adjectif « carnavalesque », mis un peu à toutes les sauces, sans repasser par le détour de la patiente et érudite analyse de Bakhtine.

Polyphonie et dialogisme

On sait, à la suite des traductions de T. Todorov³, que la théorie énonciative de Bakhtine se distingue par sa dimension « polyphonique », c'est-à-dire cette pluralité des « voix » attribuées à des sujets, au sein même d'un discours. Elle n'est pas simple entrecroisement de paroles par des sujets différents mais pluralité des « centres de conscience » internes au texte, évoluant dans des mondes différents et entretenant des rapports complexes entre eux, avec une hiérarchisation en fonction du système des personnages et de leur relation à l'instance de narration. Ainsi Bakhtine définit toute production verbale comme faite d'une multiplicité de

¹ - Précisons que nous appelons « textes de Bakhtine », puisque nous ne lisons pas le russe, ce qui a paru en traduction française sous son nom et il serait donc sans doute plus correct de dire Bakhtine-Todorov quand nous citons *Le Principe dialogique* et Bakhtine-Robel pour *L'Oeuvre de François Rabelais*. Au-delà des rectifications possibles dans l'avenir que permettraient de meilleures traductions, je pars de l'effet de lecture qu'ils ont eu sur un certain nombre de lecteurs parmi lesquels je m'inclus, en produisant un entraînement critique que je fais mien en « visitant » le carnaval de Maximin à la lumière des analyses que propose Bakhtine dans son introduction et de la notion de dialogisme déjà mise en pratique.

² - La première édition au Seuil en 1981 sera notre édition de référence.

³ - Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine – Le principe dialogique, suivi des Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Le Seuil, coll. Poétique, 1981.

discours au centre desquels se place le sujet parlant en situation⁴. Si la linguistique n'a pas et n'a pas eu à théoriser la place du sujet dans le langage, il faut avancer plus loin dans cette direction. Pour Bakhtine, le langage est un objet à considérer comme une « totalité concrète et vivante », « produit de l'interaction entre la langue et le contexte d'énonciation – contexte qui appartient à l'histoire. »⁵ On doit tenir compte des propriétés objectives et subjectives du langage. Tout énoncé concret prenant sens à partir de la situation immédiate de communication et des conditions sociales et historiques des interlocuteurs, Bakhtine précise trois types d'éléments composant la « partie extra-verbale du texte » :

- 1) L'horizon spatial commun aux locuteurs
- 2) la connaissance et la compréhension, également communes aux deux, de la situation
- 3) l'évaluation qui leur est elle aussi commune

L'« horizon commun » est constitué des coordonnées spatio-temporelles et de l'objet ou thème de l'énoncé.⁶ L'individu parlant n'est pas autonome : il réagit en fonction d'autrui et entre ainsi en relations dialogiques avec lui. Il est aussi produit d'une société qui se manifeste dans son langage. En conséquence, les énoncés de chaque individu sont polyphoniques. Dans cette perspective, le dialogisme inclut ce que l'on a appelé (à la suite du terme employé par Kristeva) l'intertextualité pour désigner les références constantes qu'un énoncé fait à d'autres énoncés. Il s'agit là d'un phénomène discursif, très suggestivement formulé par Bakhtine :

Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet.⁷

Parmi les œuvres littéraires, le roman serait le plus ouvert aux différences linguistiques ; il est « un assemblage de styles, un système de langues ». Dans l'œuvre de Dostoïevski, la parole du personnage traduit les rapports tendus et conflictuels que celui-ci a avec les autres – inscrits ou non dans le texte – et avec soi-même ; toutes sortes de ressources formelles rendent compte de cette imbrication dans le roman (voix intérieure/voix extérieure ; voix morale/voix sociale/voix psychologique ; voix convergente/voix divergente...). C'est ainsi qu'avec le grand romancier russe naît « le roman polyphonique » où le personnage est à la fois autonome et dépendant. Autonome par rapport à la voix du narrateur qui est comparable à la voix du « metteur en scène » mettant en place les voix en les hiérarchisant ; dépendant parce que lui-même « arène des voix », carrefour de points de vie pluriels exprimés par les autres voix.⁸

⁴ - Todorov cite Bakhtine à la p.43 de son ouvrage pour appuyer la distinction qui s'instaure entre sa théorie du discours et l'objet de la linguistique : « En construisant la notion de langage et celle de ses éléments syntaxiques, morphologiques, lexicaux et autres, la linguistique fait abstraction des formes d'organisation des énoncés concrets et de leurs fonctions sociales et idéologiques (...) Une telle abstraction est parfaitement légitime, nécessaire, et elle est dictée par les objectifs cognitifs et pratiques de la linguistique elle-même. Sans elle, on ne peut construire la notion de langage comme système. »

⁵ - T. Todorov, *op. cit.*, p.44

⁶ - Idem, p. 68. Cf. aussi pp.301-302. la partie extra-verbale de l'énoncé : « *l'espace et le temps* de l'événement, l'objet ou le thème de l'énoncé (ce dont on parle) et la position des interlocuteurs vis-à-vis de l'événement (« l'évaluation ») ; nous conviendrons de désigner l'ensemble qu'ils forment par le terme déjà familier de situation ».

⁷ - T. Todorov, *op. cit.*, p.98.

⁸ - Cf. aussi une synthèse très claire sur cette question dans Abdallah Mdarhri Alaoui, *Narratologie – Théories et analyses du récit* (avec une application aux textes marocains), Rabat, Editions Okad, 1988, pp.42-48.

Ce dialogisme du roman a toujours été présent dans notre analyse de la trilogie de Maximin.⁹ En effet notre chapitre 1, « Qui parle dans la trilogie ? », notre chapitre 3, « Jeux d'écriture. Dialogues avec d'autres œuvres et notre chapitre 4, « La voix du conte », ont montré combien les notions de polyphonie et dialogisme étaient actives et fructueuses pour le repérage et la compréhension de l'interaction des voix en texte.

L'écriture de la trilogie refuse le « sujet plein » et multiplie les énonciateurs et les points de vue pour interroger les représentations individuelles et collectives : non pas coulisses du sujet mais échos de personnes et de personnages dialoguant dans cette recherche de soi et des autres, en une ronde de pronoms personnels.

Conclusion auquel la parole de l'auteur fait écho :

Ce n'est pas que le « je » soit haïssable, non, non... il est simplement insuffisant. Il n'y a pas de raison de tourner autour de lui seul : dans mon « je », c'est la relation aux autres qui m'intéresse. L'écriture n'est pas faite pour élucider une énigme personnelle [mais] (...) la quête du proche à distance du même et de l'autre. Je n'ai pas à cacher l'autre derrière moi.¹⁰

Le carnaval antillais de 1943

Un certain nombre de pages de *L'Air de la mère* seront retenues. Siméa, mère de la narratrice le plus souvent déclarée de *L'Isolé soleil*, est racontée, reconstituée par sa fille. Dans la partie précédente, on lisait sa propre voix puisqu'elle s'exprimait à la première personne dans un journal que sa fille aurait eu pour ses 17 ans. Dans l'élan de lecture, Marie-Gabriel imagine la formation du couple parental jusqu'à sa naissance entraînant la mort de sa mère. Après l'éprouvante année 1939¹¹ où elle a subi un avortement et s'est séparée d'Ariel, Siméa est venue s'installer à Saint-Claude, au pied de la Soufrière. Elle est institutrice à l'asile d'aliénés où le médecin est un certain Dr. Frantz..., un monde à part, loin de la guerre et des troupes d'occupation. Elle est en attente, la voix du texte - voix de Marie-Gabriel ?- dit :

Comme toute femme-volcan, ton silence plus encore que ton cri sait tenir le monde en respect des futures explosions. (p.164)

Le contexte historique est clairement rappelé : les îles sont sous le contrôle de Vichy, elles sont « pétainisées ». Un autre regard est porté sur l'histoire en évoquant les effets du fascisme sur les Antilles :

L'invasion des poissons armés cuirassés de Vichy a transformé Martinique et Guadeloupe en deux immenses habitations à l'ancienne, en autarcie totale, sur lesquelles les Békés savourent leur revanche contre la République. (p.166)

Toute la discordance entre le pouvoir, les Békés et les autres habitants majoritaires de l'île est décrite avec beaucoup d'humour et de sarcasme. Ainsi lorsque l'horaire est aligné sur celui de la France : « ni les paysans ni le soleil n'ont obéi »... (p.167)

Siméa sait tout ce qui se passe, du racisme de Paul Morand à la statue de Schoelcher barbouillée de noir à Cayenne et elle sourit en pensant au rire de Léon Damas, ce geste répondant à un poème de *Pigments* :

Mais quelle bonne dynamite fera sauter la nuit

⁹ - C. Chaulet Achour, *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin*, Karthala, 2000, 230p.

¹⁰ - C. Chaulet Achour, op. cit., pp.15 et 16.

¹¹ - Est-il utile de rappeler que 1939 est l'année du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire... ?

Les monuments comme champignons qui poussent aussi chez moi. (p.168)

Des jeunes partent rejoindre la France Libre par Sainte-Lucie et la Dominique.¹² Gerty, l'amie, est avocate au pays et « les rimailleurs locaux claironnent des acrostiches au nom du maréchal. » (p.170)

Sur toute la négritude antillaise écrasée de silence, les îles dérivent comme des wagons plombés de marchandises de petit choix. (p.170)

Pour dynamiter ce silence, renaît la poésie, clandestinement et dans la revue *Tropiques* que Marie-Gabriel imagine sa mère en train de feuilleter. Cette phrase de René Ménénil : « la nécessité de faire l'investigation méthodique de notre patrimoine propre (flore, faune, folklore, contes et superstitions) », Siméa la met en pratique avec ses petits pensionnaires de l'asile par le conte.

Ce contexte rappelé, reprenons sous forme condensée, les différents chapitres composant cette cinquième partie. Ils sont au nombre de 14. Nous en donnerons le nombre de pages et des indications de contenu pour bien mettre en valeur la place qu'y occupe le carnaval et pouvoir ensuite l'interpréter.

L'hiver antillais	164-174	Contexte, voir ci-dessus
<i>Trois fois bel conte</i>	174-177	Conte reproduit de Lafcadio Hearn
Angela	178-180	Histoire d'Angela. Parallèle avec « Poisson-Armé »
Le Carnaval des fous Le lundi gras	180-184	Le carnaval à l'asile, les contes, Angela, Body and soul
<i>Body and soul</i>	185-194	Première rencontre Siméa et le musicien
Trois fois « S »	195-207	Le jeu des noms et des mots. La symbolique des noms. Le musicien donne son nom = Louis-Gabriel
<u><i>Tropiques</i></u>	207-214	Intrusion de Nice et du créole. <u>Invitation à un bal costumé chez des collègues de l'hôpital.</u> Siméa prête la clarinette de son père à Louis-Gabriel
<i>Pélemanli-Pélemanlou</i>	214-217	Le conte transformé pour Angela. La thérapie par le conte
Carnaval Le lundi gras	217-224	Longue évocation du carnaval dans le village. Discours de sa majesté carnaval. Rôle d'un masque à la mort ? Rôle de Siméa ?
<u>Toussaint</u> Le lundi soir	224-228	Le journal de dissidence de Toussaint. <u>Des informations sur le carnaval et l'attentat préparé</u>
Pierrot-Jumeaux	228-238	Les deux Siméa : la confection des costumes de carnaval à partir des contes. Les costumes de Louis-Gabriel et Siméa. Le bal-carnaval en soirée et une partie de la nuit
Oui, frères, oser fuir (Le mardi matin)	238-253	Excursion à la Soufrière : Siméa, Louis-Gabriel et Toussaint

¹² - Ce que fera Frantz Fanon. Cf. Alice Cherki, *Frantz Fanon – Portrait*, Le Seuil, 2000.

Beau sang giclé Mardi fin de matinée	254-263	Le Carnaval et l'attentat. La mort de Toussaint. Le départ en dissidence de Louis-Gabriel
Renaissance	264-277	La fin de l'Histoire de Louis-Gabriel et Siméa. La naissance de Marie-Gabriel, la narratrice.

Nous constatons que sur les 14 chapitres, quatre sont véritablement consacrés au carnaval.¹³ S'il est donc un épisode essentiel de cette cinquième partie, serait-il un prétexte anecdotique, une tentation folklorique¹⁴ plutôt qu'une nécessité absolue du roman ?

La révolte qui sert de base référentielle à l'écriture de cette séquence, ne s'est pas manifestée pendant le carnaval de 1943. L'épisode est historique, raconté par le père de l'écrivain mais il s'est produit à la suite d'un match de foot entre les soldats de la Marine (d'occupation pétainiste) et les jeunes de Basse-Terre. Il y a eu victoire des Guadeloupéens, grâce à un penalty en faveur des marins, arrêté par le goal. Il s'en est suivi une liesse dans les rues aux cris de « Vive le Goal » qui s'est transformé en « Vive de Gaulle » !

L'écrivain choisit donc délibérément d'insérer cette révolte dans une manifestation très importante de la culture populaire, plus riche en rebondissements et explorations de sens qu'un match de foot !

La mention qui est faite, dès les premiers chapitres, des contes antillais recueillis par Lafcadio Hearn¹⁵, a immédiatement un sens profond : le parallèle tissé entre la tragédie familiale d'Angela et « Poisson-Armé », l'habitude de conter de Siméa sont autant de preuves de la conviction qu'exprime tout au long du roman la voix de la narration¹⁶ que ces contes populaires permettent de déchiffrer le vécu et de panser les plaies les plus enfouies.¹⁷ Et c'est presque tout naturellement qu'on admet que les enfants fous ont décidé de choisir comme costumes, ceux des personnages des contes.

Le carnaval est bien apprécié dans sa fonction habituelle :

(...) Les jeunes des clubs sportifs et surtout les lycéens ont décidé de célébrer avec faste le carnaval de cette année 1943 – non sans arrière-pensée de fronde -, mais avec la complicité indulgente des autorités d'occupation qui apprécient ce dérivatif à l'heure où leur pouvoir aux Antilles semble chanceler. Aussi pour ce premier carnaval depuis la guerre, chaque ruelle s'active en secret à la construction d'un char pour le grand défilé à Basse-Terre, ou à la confection des masques et des costumes, et la répétition des saynètes créoles qui seront dix fois rejouées aux étapes du parcours. Pour remercier les autorités, les organisateurs ont prévu que le défilé s'achèvera en feu d'artifice à midi dans la cour de la résidence du gouverneur. (p.181)

Dans l'effervescence de ces préparatifs arrive à l'asile, pour une simple escale, l'orchestre Fairness Jazz Junior de Pointe-à-Pître qui doit animer le bal du gouverneur. Les musiciens jouent pour remercier de l'accueil et l'un d'eux se distingue des autres en interprétant en solo un morceau que Siméa reconnaît immédiatement. La musique déclenche la violence d'Angela qui brise l'instrument en deux et le musicien bloque au vol la crise en partageant avec elle les morceaux de la clarinette brisée. Lui et Siméa se retrouvent au chevet

¹³ - Ils sont notés en gras. Nous avons souligné les chapitres où une allusion appuyée est faite au carnaval.

¹⁴ - Cf. René Ménil, *Antilles déjà jadis, précédé de Tracées*, Jean-Michel Place, 1999, les trois textes consacrés au folklore de la p. 275 à 283, « Sur l'identité et le folklore », « Le folklore dans la littérature » et « Grammatisation du folklore ».

¹⁵ - Cf. notre étude précédemment citée.

¹⁶ - Elle-même polyphonique : cf. notre première partie précédemment.

¹⁷ - Ce n'est pas le lieu ici de souligner la présence de ce médecin, trinité à lui seul : Freud, Tosquelles et Fanon, par toutes les allusions à la fois au psychiatre espagnol réfugié en France à Saint-Alban dont Fanon a été le disciple et qui a introduit en France (ce que Fanon fera en Algérie) la psychiatrie sociale, réintégrant, entre autres, le malade dans sa culture pour lui permettre de se réadapter à la société. Cf. les pp.179, 181, 190, sans compter le départ en dissidence de Louis-Gabriel, cf. notre note 12.

de la petite fille, tombée dans un profond sommeil et ils vont échanger sur de nombreux sujets, se découvrant proches et complices avant même de revêtir les fameux costumes de Pierrot-jumeaux que l'autre Siméa, la couturière leur prêtera pour aller au bal des amis le soir. Un second conte interrompt le récit du roman : celui que Louis-Gabriel raconte à Angela qui s'est réveillée. Il le réinvente pour apaiser la petite fille. C'est donc sous le signe d'une phrase de la revue « Tropiques » : « Les contes sont la prophétie de notre meilleur avenir » (p.218) que peut commencer le Carnaval.

Les pages 219 et suivantes livrent la description classique d'un carnaval antillais avec tous les masques nommés animant cette « fête païenne » et une sorte de reportage (comme si l'écrivain s'appuyait sur un document d'époque) en italiques qui contient le discours de Sa Majesté Carnaval dont le leitmotiv est « Silence, la dissidence ! » qui mêle créole et français, dérision et subversion mais une subversion habilement contrôlée pour ne pas effaroucher les autorités. Des tirailleurs sénégalais, sortis de leur caserne de façon incongrue, se retrouvent au centre du discours sans comprendre ce qui leur arrive. Surgit alors une violence inattendue, présage de ce qui sera le lendemain, première faille dans l'atmosphère « non enfant » de la fête :

Pendant que le public en joie applaudit d'un même geste les soldats intimidés et la saveur de l'improvisation de Carnaval, un des masques à la mort bondit d'un seul élan à côté de Sa Majesté et s'écrie en créole à l'adresse des tirailleurs qui l'applaudissent sans rien comprendre :

Combattants sénégalais
Anciens combattants sénégalais
Futurs combattants sénégalais
Combattants temps longtemps
Combattants jodi-jou
Combattants demain-sans-faute
Marie-mêle-tout-Combattants sénégalais
Mercenaires pensionnés
Makoté galonnés
Décorés décavés
Grands blessés, mitilés, calcinés, grand grainés
Guèle pété, bras coupé, intoxiqué,
Et patati, et pétarade,
Couté bien dé parole nou tini pou di zote
Rangé coupe-coupe, saleté et malpropreté
Rangé l'envie piller, l'envie voler, l'envie violer
Tout ça nou ni pou mandé zote
C'est fouté les Boches la paix
Et commencé pa envahi Sénégal ! (pp.222-223)¹⁸

Au volant de la voiture, Siméa dont on comprend qu'elle est agent de liaison du réseau de préparation de la révolte, s'inquiète car elle a reconnu une traduction créole du poème de Damas non prévue au programme ! Heureusement Carnaval reprend les choses en mains et fait un des gestes d'inversion attendus en la circonstance : il coiffe un travailleur du haut-de-forme du patron et le patron du bacoua du paysan, provoquant le rire libérateur et déviant l'attention des mouchards du gouverneur.

Le chapitre qui suit immédiatement donne le journal de dissidence de ce « masque à la mort » qui n'est autre que Toussaint, un ami de Louis-Gabriel, engagé comme Siméa dans la préparation de l'attentat que l'on confirme dans son journal :

¹⁸ - Cf. le poème de L-G. Damas, « Et Cætera » dans *Pigments*, G.L.M., 1937, rééd. Présence Africaine de 1972, pp.79-80. Toussaint traduit en partie en créole le français de Damas.
Ce recueil de poèmes a été saisi et interdit en 1939 pour atteinte à la sûreté de l'Etat.

(...) Ce soir à la résidence, il faudrait profiter du bal pour assassiner le gouverneur – Il faut que je l'écrive pour me calmer de ne pas le faire. – Colibris, colibris. (...) Si vous avez faim de liberté, alors frappez tambours et nous écraserons ensemble Poisson-Armé. (...) J'ai fait une sottise grave avec le peloton des Sénégalais. – Si les gens m'avaient vraiment compris. – Aucune traduction n'est innocente. – J'ai toujours peur de ne pas être assez sauvage. – J'ai des révoltes de cinéma. – Heureusement que Vaval a repris sa parade avec sang-froid. – Lui, il nous donne confiance et il inspire confiance. – Je ne suis pas à la hauteur de sa modération. – L'infirmier du rendez-vous est une infirmière. – (...) Tout est déjà bien réglé, les bouteilles de Vichy sont installées sur le char-Colibri à Fonds-Vaillant. (...) Pour le bal, le gouverneur s'était déguisé en Christophe Colomb (...) La vraie insurrection ne sera prête que dans six mois. (...) L'heure est venue des attentats, pour ouvrir les yeux des Américains qui ont peur de nous fournir des armes. – Il est temps de mettre en application nos meilleurs contes et nos poèmes de révolte. – Exiger le compte de nos libertés dispersées. – Réveiller ce peuple de Bois-Canon à grands coups de symboles. (...)

La deuxième partie du chapitre 11, « Pierrot-Jumeaux » évoque une vraie fête antillaise entre amis, un vrai bal de Carnaval avec danses, musique, devinettes, blagues et l'improvisation musicale de Louis-Gabriel. La narration oppose les deux fins de bal : celui des Antillais :

Bal fini, violon en sac ! Les chandelles sont soufflées, mais la lune continue de monter. Vous revenez à pied vers le premier plateau, deux Pierrots rayonnants sur la route qui vous lance, coquette, le parfum des grappes de sandragons, et les éclats des lucioles à l'affût des amoureux. Attirée par le vacarme de la nuit tropicale, une étoile filante se jette par la fenêtre (...) (p.234)

celui du gouverneur :

Juste à cet instant on voit défiler le cortège des voitures qui ramènent vers Basse-Terre et Pointe-à-Pitre les invités du bal du gouverneur, masques défaits, mensonge aux yeux, ventres repus, conglomerat fatigué des vestiges raccroché au dos de l'avenir, leurs phares rectilignes éblouissant les étoiles et les lucioles hors d'atteinte sous la lune (...) (p.235)

C'est au chapitre 13 qu'on parvient au dénouement de Carnaval, le mardi gras en fin de matinée. Cela commence normalement par l'énumération carnavalesque (pp.254-255) :

Tout le carnaval a défilé à la montée sur la route de Saint-Claude, créant tout un remue-ménage de joies simples et de frappings de mains, de souvenirs et d'imaginations, de débuts d'angoisse et d'élans de frayeur et de plaisir mêlés, dans la tête et le cœur des spectateurs, les grands et les petits, yeux ouverts, rires aux larmes. (...)

Les étapes du cortège sont respectées mais, progressivement, la révolte gronde et explose devant la résidence du gouverneur. Il faut quatre bouteilles de Vichy lancées contre les vitres pour que tous comprennent que c'est une révolte : « Pétain dérô, Pétain dérô, dissidence, dissidence ! » et que les gendarmes entrent en jeu. Toussaint, visé par un officier « s'abat en plein vol touché en plein visage, trébuchant comiquement sur un tambour gros-ka » (p.257) « L'hystérie tropicale » a été jugulée ! Mais la vraie oraison funèbre vient après. La mort de Carnaval, elle, est suspendue car alors dérisoire et c'est celle du rebelle qui se substitue à elle :

Toussaint est mort foudroyé au visage, beau sang giclé de mort naturelle, naturelle comme une révolte juste contre la déchirure d'une aile d'enfant ; Toussaint, mort sans défi ni naïveté, sans héroïsme ni lâcheté, sans suicide ni comédie, sans tortures ni poison, mort de jeunesse, mort de révolte, oui, mort sans musique, mais pas sans amour. (p.259)

La morale commune de l'histoire est, en quelque sorte, tirée par « le gros policier noir » qui dit à Siméa, ne se doutant pas de qui elle transporte :

Nous, on cherche des jeunes voyous –communistes qui plus est-, qui ont gâché cette chose si sacrée chez nous qu'est le Carnaval ! Quand je dis que le Noir n'est pas bon ! Alors, nous sommes Nègres-noirs déjà, il faut en plus que ces ti-nèg marrons étalent toutes leurs singeries et leur désordre devant les Blancs qui sont venus nous apporter un peu d'ordre et de discipline. Ce n'est pas avec des ti-salisseurs de race comme ça que nous allons monter à la hauteur de ces gens-là ! Franchement de vous dire ! (p.262)

Retour à Bakhtine

M. Bakhtine a réparti en trois catégories les manifestations de la culture comique populaire :

- 1) *Les formes des rites et spectacles* (réjouissances du carnaval, diverses pièces comiques jouées sur la place publique, etc.) ;
- 2) *Œuvres comiques verbales* (y compris les parodies) de différente nature : orales et écrites, en latin ou en langue vulgaire ;
- 3) *Différentes formes et genres du vocabulaire familier et grossier* (injures, jurons, blasons populaires, etc.)¹⁹

Nous sommes donc bien, avec Maximin, dans le rite populaire du carnaval qui prend le contre-pied de tout ce qui est cérémonies officielles, religieuse et politique. Ces manifestations dont il précise :

Elles semblaient avoir édifié à côté du monde officiel *un second monde et une seconde vie* auxquels tous les hommes du Moyen âge étaient mêlés dans une mesure plus ou moins grande, dans lesquels ils vivaient à des dates déterminées. Cela créait *une sorte de dualité* du monde.²⁰

Entre l'art et la vie puisqu'à l'art théâtral, le carnaval emprunte déguisements, masques et saynètes et à la vie, l'absence de rampe qui le met de plain-pied dans le monde, le carnaval « se situe aux frontières » des deux. On n'assiste pas à un carnaval, on le vit.²¹

De plus, le carnaval est basé sur le principe du rire. Et l'on voit bien ce principe fonctionner le lundi gras et au début du cortège de mardi gras dans *L'Isolé soleil*.

A l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé.²²

Enfin, sans rentrer dans plus de détails, Bakhtine souligne aussi comment il donnait naissance à son propre langage, « la langue carnavalesque » qui obéit à la systématique d'« un monde à l'envers. »²³

Toutes ces remarques peuvent s'appliquer au monde antillais décrit par Maximin. Le carnaval y est bien évoqué comme seconde vie du peuple, comme envers de la vie officielle,

¹⁹ - Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Tel Gallimard, 1982 (1970), traduction d'Andrée Robel, p. 12. C'est essentiellement sur l'introduction que nous avons travaillé.

²⁰ - M. Bakhtine, *op. cit.*, p.13.

²¹ - Idem, p.15.

²² - Idem, p.18.

²³ - Idem, p. 20.

comme actif en période de crise. Tant qu'il est fête, tout se passe sans surprise. Mais les dissidents, les opposants au régime de Vichy ont décidé de ne pas le vivre pour lui-même mais de l'instrumentaliser dans leur lutte. On voit alors le sens de la fête basculer : l'usage militant du carnaval détruit le comique et transforme la fête populaire - mais aussi soporifique -, en tragédie. Au passage, certains signes ont été redynamisés : comme l'usage du créole. On se souvient de l'expression de Louis-Jean Calvet dans *Linguistique et colonialisme*, à propos de l'usage de leur langue par les colonisés, d'une « langue-maquis du peuple ». Les contes ne sont plus simplement berceuses pour peuple-zombi mais sens à découvrir pour définir autrement le présent et l'avenir. La musique, « la seule liberté que nous ayons véritablement conquise jusqu'ici depuis trois siècles de notre oppression » (p.189) bouleverse, guérit, réveille, lance sur les chemins de la libération.

En ce sens, le carnaval est un épisode majeur du roman, parce qu'il est la manifestation où se forge le couple des parents de Marie-Gabriel mais aussi par la subversion qu'il introduit. Mais il ne monopolise pas à lui seul, le carnivalesque de l'écriture de Maximin.

Comment définir ce « carnivalesque »²⁴, tel qu'il est employé lorsqu'on fait référence à Bakhtine ? Il désigne le renversement des valeurs consacrées, les inversions introduites dans les codes normés (langue, société, idéologie, esthétique), la victoire du « bas » sur le « haut ». Ne peut-on pas le rapprocher de la conception de l'écriture d'Adrien que nous rappelions en introduction : écrire de manière *à la fois* « impure, parodique, mythique et documentaire » ?

Toute l'évocation du carnaval reconstituée précédemment obéit à ces quatre « principes » entremêlés. Maximin échappe alors au danger que dénonce René Ménénil quant à l'usage du folklore, dont le carnaval :

Esthétique spontanée, esthétique de la routine et souvent du rabâchage qui n'apprend rien alors que la vocation de toute démarche artistique est de révéler, grâce aux moyens qui lui sont propres, des aspects et des vérités encore inconnus de nous-mêmes et de l'époque que nous vivons. Cette esthétique ne croit-elle pas naïvement que la littérature ici pour être valable n'aurait qu'à refléter, décrire, photographier les formes du folklore pour accomplir sa tâche ? Dans ce cadre, on aura une expression de la vie sous formes de clichés, de « citations » du langage courant naturellement prosaïque, bref, une littérature qui s'annule elle-même.²⁵

Par la pratique dialogique et la pratique carnivalesque (... sur le carnaval ici, sur d'autres traditions ou rites ailleurs dans le roman !), l'écrivain en transforme le sens, le faisant basculer d'une fête tolérée comme soupape de sécurité – on reconnaît là la « volonté d'objectiver, d'encapsuler, d'emprisonner, d'enkyster », selon les termes de Fanon,²⁶ la culture du dominé -, en une fête de revendication et de dissidence. Plusieurs renversements sont observables qui traduisent l'innovation subversive, différente de celle de Rabelais mais semblable dans sa démarche, différente car la situation n'est pas la même. Dans les îles pétainisées, le comique bascule dans le tragique, les contes sont redynamisés (les déguisements revendiquant une identité sont une identification transitoire permettant une thérapie), le jazz bouscule les musiques consacrées du Carnaval, la communication populaire est parasitée de multiples clin d'œil aux poètes de la génération de *Tropiques*. L'initiative du gouverneur vichyste et donc du pouvoir colonial est retournée contre elle-même (le bas vs le haut) mais dans une perspective durable et non pour un éphémère défouloir. Le créole alors participe activement à ce basculement du sens du présent antillais. Il n'est pas ponctuation exotique et savoureuse mais contrepoint à la langue officielle et sentinelle vigilante face à la

²⁴ - Nous avons pris la précaution d'utiliser, au risque d'un néologisme boiteux : « carnavalien » pour qu'il n'y ait pas de confusion.

²⁵ - René Ménénil, *op. cit.*, p.276.

²⁶ - Cf. *Pour la révolution africaine*, (Maspero, 1964 puis 1969), rééd. La Découverte, 2001, p.42.

dominante linguistique. Pour reprendre l'image du fromager²⁷ de René Ménéil, nous sommes dans le « carnaval-écrit » et non dans le « carnaval-image ». Maximin a échappé à « l'erreur esthétique » de « raconter le folklore de façon folklorique » puisqu'il intègre « le folklore dans le drame humain au lieu de le fixer et de le figer. C'est là une exigence que prend en compte l'écriture du roman dans les opérations nécessaires de la transposition et de la transmutation des choses de la vie en paroles. »²⁸

²⁷ - René Ménéil, *op. cit.*, p.278.

²⁸ - René Ménéil, *op. cit.*, p.279.