

12-1-2008

Idéal romantique et projet social dans C'est vole que je vole de Nicole Cage-Florentiny

Hanétha Vété-Congolo
Bowdoin College

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Vété-Congolo, Hanétha (2008) "Idéal romantique et projet social dans C'est vole que je vole de Nicole Cage-Florentiny," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 71 : No. 1 , Article 12.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol71/iss1/12>

Hanétha VÉTÉ-CONGOLO

Bowdoin College

Idéal romantique et projet social dans *C'est vole que je vole* de Nicole Cage-Florentiny

Résumé : Dans ce roman de Nicole Cage-Florentiny paru pour la première fois en 1998 et réédité en 2006, une jeune martiniquaise, Malaïka, se réfugie dans la folie pour échapper à la douleur d'une vie déconstruite par les assauts déstabilisants d'une famille fragmentée et incestueuse et d'une société représentée comme étant en perdition et causant la « déviation existentielle » (Fanon, 1952 : 31) de l'individu. En dépit de tout, Malaïka envisage la société future comme strictement égalitaire et intégrant systématiquement tous ses éléments pour former un tout ordonné et homogène. *C'est vole que je vole* est écrit à la manière d'un traité se donnant pour but d'exposer l'état de la société martiniquaise et certains aspects de sa socialité. Dans ce roman, et à partir d'un regard présenté comme chargé de recul objectif et de réalisme, l'auteure propose une critique acerbe de sa société et en dénonce des traits névrotiques à même d'entraver la cohésion sociale et la promotion de l'individu.

Cage-Florentiny, Caraïbe, identité, Martinique, projet social, réalisme, romantisme

« Mon peuple [...] quand hors des jours étrangers germeras-tu une tête
tienne sur tes épaules renouées [...] quand donc cesseras-tu d'être
le jouet sombre au carnaval des autres ou dans les champs d'autrui
l'épouvantail désuet »
– Aimé Césaire, 1994 : 78

« [...] l'on ne peut critiquer, rejeter honnir éternellement. L'on ne peut
rester éternellement au balcon de la vie, à contempler sur la scène le
spectacle des autres [...] »
– Nicole Cage-Florentiny, 2006 : 157

Dans ce roman de Nicole Cage-Florentiny (1998, 2006), une jeune martiniquaise, Malaïka, se réfugie dans la folie pour échapper à la douleur d'une vie déconstruite par les assauts déstabilisants d'une famille fragmentée et incestueuse et d'une société représentée comme étant en perdition et causant la « déviation existentielle » (Fanon, 1952 : 31) de l'individu. Amnésique, Malaïka est internée en hôpital psychiatrique mais s'en enfuit en partant sur les routes pour une traversée initiatique au bout de laquelle elle parvient à la vérité sur elle et sur sa société, démontrant ainsi une certaine

Présence Francophone, n° 71, 2008

capacité pour la transcendance et la reconstruction personnelle. Dans la perspective d'un futur idéalisé, elle tente d'appliquer des solutions durables pour conjurer le mal qui lui a été fait. Ce faisant, elle fait apparaître sa position sur la société future qu'elle envisage comme strictement égalitaire et intégrant systématiquement tous ses éléments pour former un tout ordonné et homogène.

C'est vole que je vole est écrit à la manière d'un traité social exposant l'état de la société martiniquaise et certains aspects de sa socialité. Dans ce roman, à partir d'un regard que l'auteure veut chargé de recul objectif et de réalisme, elle propose une critique acerbe de sa société et en dénonce des traits névrotiques à même d'entraver la cohésion et l'avancement social. Le collectif est implacablement un compact morbide tandis que l'individu, laissé à la merci de cette « morbidité générale » (Glissant, 1981a : 103), ne renonce pas à son désir de transcendance et d'existence pour soi. L'on saisit que l'auteure veut animer Malaïka d'un ardent désir d'accéder à la pleine connaissance d'elle-même et à l'absolu puisqu'elle prétend favoriser la réflexion sur soi, et par conséquent sur l'autre, ainsi que le dialogue. Selon son point de vue et ses prises de position, l'on perçoit de même que Malaïka voudrait prôner l'amour fraternel sans conditions et la volonté de reconnaître l'autre tel qu'il est, dans ses qualités propres et seulement en fonction de la portée de ses actes. En cela, l'on retrouve le principe fondamental de la phénoménologie husserlienne. Malaïka a aussi une propension à l'existentialisme comme le laisse penser sa caractérisation. Elle promet pour l'individu le choix, la responsabilité, la conscience, la liberté et la subjectivité. Tous ces éléments doivent mener l'individu vers lui-même sans que cela ne puisse être contesté. L'individu est l'unique autorité qui détermine son existence. En matière d'autodétermination, Aimé Césaire avait déjà affirmé sa souveraineté absolue par rapport à la force coloniale qui prétendait le définir : « Je force la membrane vitteline qui me sépare de moi-même, [...] c'est moi rien que moi qui arrête ma place sur le dernier train de la dernière vague du dernier raz-de-marée [...] rien que moi qui m'assure au chalumeau les première gouttes de lait virginal ! » (1960 : 34). La question de l'identité est incontestablement proéminente dans la littérature martiniquaise. Mais ce que veut Malaïka, c'est faire reconnaître sa « réalité-humaine », c'est-à-dire, selon Sartre, son existence. Ensuite, elle désire que le groupe accepte sa définition telle qu'elle l'a choisie pour son existence. Aux dogmes et au

conformisme du groupe, elle souhaite opposer son subjectivisme et elle entend aussi posséder tout ce qu'elle est en totale liberté.

Toutefois, cette tentative de transcendance menant à un équilibre et à une beauté suprême dans les rapports humains n'est pas accomplie et le personnage est peu convaincant. Il pose problème en raison de la méthodologie employée pour l'imposer comme modèle. En effet, l'égoïsme domine les traits psychologiques de Malaïka, et sa voix légifère seule sur tous les aspects de l'intrigue.

Nicole Cage-Florentiny promeut l'espoir et l'espérance devant motiver des actions concrètes pour le développement de la société. C'est, selon elle, l'action directe de l'individu dans la société qui permet son émancipation et le bonheur de tout un chacun. En somme, l'auteure voudrait offrir une didactique du développement idéal. Or, le groupe est représenté comme ayant pour projet implicite la dépersonnalisation de l'individu. Toutefois, l'angle d'écriture consiste à allier des courants de pensées tenus pour antinomiques, soit le réalisme, le romantisme et le symbolisme. Le caractère objectif et réaliste des observations sociales est affaibli par l'excessif subjectivisme du romantisme dont est investi le protagoniste chargé d'exprimer la position de l'auteure.

La position de Nicole Cage-Florentiny est soutenue par un prisme manichéen puisque Malaïka, qui est présentée comme un « individu-sujet », est dotée d'une âme consciente d'elle-même et grandement disposée à reconnaître le groupe. Elle est conçue comme individu et sujet à la fois car elle est censé avoir atteint un niveau de libération et d'indépendance intérieures dont elle est consciente. Ses propriétés tendent à la singulariser et à mettre en avant sa propension à la vertu et à l'héroïsme. Nous entendons ici, par conséquent, l'individu-sujet comme un être dont l'existence est concrète. Ainsi, son caractère est rigide opposé à celui du groupe qui lui, n'apparaît que comme objet réifié. Le « groupe-objet » est donc dépourvu de toute âme, de toute vertu et de toute capacité à reconnaître et à accepter l'individu-sujet. Ses constituants et ses propriétés ne semblent ni valables ni valorisants. Il a une identité, mais celle-ci n'est définie que par la perception de l'individu-sujet. Le groupe ne dit jamais lui-même son identité tandis que, en tant qu'individu-sujet, Malaïka articule directement et personnellement la sienne. En réalité, le groupe demeure invisible et n'est jamais mis en scène véritablement. Il est

complètement oblitéré par l'écrasante présence de Malaïka qui, telle que décrite par l'auteure, est seule digne de reconnaissance. Elle est la force du bien. Radicalement antithétique, le groupe-objet constitue une force insane et hostile à tout accomplissement individuel et collectif. Il est représenté comme refusant explicitement de reconnaître les propriétés et l'identité singulières de l'individu-sujet, niant explicitement sa réalité. Aussi, la recréation de l'ordre et de l'équilibre n'est-elle permise que par la stricte entremise de l'individu. La force systématiquement destructrice que représente le groupe et la toute-puissance de la force intérieure de l'individu lui assurant sa sauvegarde face au groupe, sont deux représentations extrémistes qui atténuent la portée du discours sur l'avancement du collectif constitué en société.

Nicole Cage-Florentiny affirme choisir des thèmes littéraires motivés par sa volonté de proposer un projet social élaboré autour de la construction d'une société juste et reposant sur une harmonie idéale entre ses membres.

Pour ce qui est des romans adultes, mon projet est de mettre en scène des femmes d'aujourd'hui, contemporaines dans des situations extrêmes que ce soit, pour *C'est vole que je vole*, la folie, l'inceste et la prostitution avec *L'Espagnole*, et l'adultère avec *Aime comme musique*. À travers cette problématique qui n'est pas seulement féministe, il y a quelque part quelque chose de l'ordre d'une mythologie interne d'une espèce d'idéal, d'une société plus humanisée et des rapports nouveaux entre hommes et femmes, dépourvus de rapports de force qui prennent beaucoup d'énergie et empêchent les hommes et les femmes de se consacrer à l'essentiel (Vété-Congolo : 2006).

Cette prise de position de l'auteure en faveur d'un projet social dérive d'un constat alarmant sur l'état de la société dont elle est issue. Seulement, dans *C'est vole* [...], c'est, en premier lieu, par le biais d'un personnage présentant les caractéristiques du romantisme et par la prépondérance des états d'âme du sujet qu'elle choisit de véhiculer son message. Personnage tourmenté et d'une extrême sensibilité, Malaïka désire faire valoir sa vie intérieure et personnelle et atteindre la totale liberté. Ce faisant, elle s'écarte de toute perspective de relation saine avec l'autre. Le discours est articulé autour d'une opposition majeure entre l'individu et le groupe et, par la dominante voix déclamatoire de son « Je », Malaïka abolit celle du groupe dont l'auteure n'offre qu'une représentation péjorative. En effet, l'existence n'est prêtée au groupe social qu'à travers la

perception de Malaïka. C'est aussi en fonction de cette perception subjective que Malaïka articule une vision fortement idéalisée et lyrique de la société à laquelle elle aspire. Cette utopie fortement marquée diminue les effets espérés de l'utilisation du réalisme et la probabilité d'aboutissement du projet social envisagé par l'auteure. En deuxième lieu, celle-ci a recours au symbolisme pour exprimer ses idées et leur donner « une forme sensible » que le lecteur serait chargé de déchiffrer. Dans son manifeste littéraire de 1886, le poète franco-grec Jean Moréas définit la poésie symbolique comme étant le contraire du réalisme et du romantisme, car son but est de « vêtir l'Idée d'une forme sensible » et de se faire l'« Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective ». Le personnage de Malaïka et le groupe sont des symboles, qui, lorsque décryptés, doivent convaincre le lecteur de choisir en faveur du modèle proposé par l'auteure.

La trame et le discours de ce texte rendent compte de deux caractéristiques de l'écriture de Nicole Cage-Florentiny. Premièrement, la question fondamentale de l'identité, si prégnante dans la littérature de Martinique et de Guadeloupe, est soumise non pas du point de vue de la collectivité mais de celui de l'individu. C'est d'abord l'identité ontologique et l'affirmation des spécificités intrinsèques du sujet qui importent. L'identité de ce fait est toujours le corollaire de la liberté individuelle. Mais l'individu semble toujours être présenté dans une existence exclusivement centrée sur son intériorité et favorisant le solipsisme. Il n'est lié au groupe que malgré lui et ne tient compte de ce dernier que pour démontrer sa valeur propre. Tout en prônant une « inclusivité » exclusive du groupe, l'individu situe son existence hors de lui ou précisément au-dedans de son individualité. Il est souvent victime d'injustices infligées par le groupe et ne s'inquiète que de son Moi qui serait le modèle idéal duquel le groupe devrait s'inspirer pour trouver son propre équilibre. Cette sublimation du Moi du personnage le montre comme égocentré.

Malaïka aspire à la complétude, c'est-à-dire à la quête ultime qui anime tout être pour contrer la fatalité de l'incomplétude qui caractérise la naissance et l'existence de l'homme. Par conséquent, comprend-on que le protagoniste est motivé par l'idéologie de l'Homme, celle de l'Être qui veut vivre dans la liberté pour assurer la véracité de son identité individuelle. En fait, une telle aspiration

s'inscrit dans le principe de liberté des Lumières qui permet l'avancement de l'humanité.

C'est la question du sujet dans la société qui est émise ou en d'autres termes, la question de la nature de l'individu qui doit constituer le collectif. Aussi, le discours actuel sur l'identité, dominé par les propositions des créolistes Bernabé, Chamoiseau et Confiant, est-il quelque peu reconsidéré puisqu'il se préoccupe plus du collectif. La démarche discursive qui relève de la psychanalyse mais également de l'archéologie et de la pathologie sociales dénote une didactique du développement et une nécessité de projet social menées à bien par des modèles voulus plausibles. C'est en somme la question politique du devenir de la société martiniquaise qui est ainsi formulée. Seulement, entre la créolité et le discours de Cage-Florentiny, l'équilibre dans le traitement et l'articulation de la question identitaire en littérature ne semble avoir été atteint puisque d'un côté, peut être constatée une survalorisation du collectif et de l'autre, une exagération des pouvoirs et des bienfaits de l'individualité.

L'engagement politique et idéologique des écrivains martiniquais est manifeste de même que leur désir d'élaborer une « littérature actante » – une littérature qui inciterait à l'action – et de formuler au travers d'elle des réflexions et des suggestions en faveur du développement et de l'émancipation culturelle, intellectuelle, individuelle, politique, économique et sociale. La deuxième caractéristique de l'écriture de Nicole Cage-Florentiny est d'être profondément ancrée dans le réel social du temps présent et de tenter, à partir de cela, de projeter une vision du temps futur que l'auteure voudrait tenir comme saine. Elle se distingue de celle des créolistes en ce que ces derniers s'attachent bien plus au passé qu'au présent, tentant d'y trouver des éléments permettant d'amener l'équilibre social. Il demeure que le projet est identique puisqu'il s'agit à chaque fois de plaider pour un projet cohésif.

D'une part, *C'est vole* [...], issu d'une observation soutenue du fait social martiniquais, dépeint sans complaisance la société dans son inaction et dans sa morbidité générale. À ce propos, le sociologue martiniquais André Lucrèce soutient que les sociétés martiniquaise et guadeloupéenne « [...] présentent des caractéristiques particulières qui font qu'elles sont aujourd'hui objectivement dominées par le désordre. [...] le désordre l'emporte sur la stabilité et [...] cela se traduit par la prédominance des conduites de crise, avec des

effets sensibles sur l'ensemble de la société » (2000 : 25-26). Dès les années 1980, Édouard Glissant décrivait aussi la société martiniquaise comme fixée dans une « morbidité générale » née de l'histoire et maintenue par une situation économique aléatoire :

La situation en Martinique imposerait presque le souci d'aborder ce réel sous l'angle d'une sorte de psychanalyse « globale ». On pourrait avancer ici l'idée d'une morbidité générale qui résulterait du processus historique de formation de la collectivité, ainsi que des modalités originelles de son « système » économique (1981a : 101).

Tout cela suggère une effroyable continuité de folie. D'ailleurs, métaphoriquement, dans *La case du commandeur*, Glissant fait prédire à Melchior que « [...] loin-dans-l'avenir était à la folie et à l'oubli » (1981b : 127). Dans le roman de Nicole Cage-Florentiny, le constat n'implique nullement une impossibilité de revirement du désordre en ordre puisque c'est dans cette même société que sont observés les expériences et le sujet pouvant suggérer un modèle idéal de réussite, d'accomplissement et de développement probants. D'autre part, si l'on en croit les statistiques actuelles fondées sur les ressources de l'Organisation mondiale de la santé (OMS) et l'avis des médecins psychiatres, 25 000 personnes souffriraient de troubles psychologiques à la Martinique, dont plus de 4 000 de schizophrénie¹. À part le vétuste et mal équipé hôpital psychiatrique de Colson, il n'existe encore ni structure matérielle ni aide spécifique pour secourir les malades et leurs familles.

Pour parvenir à sa didactique du développement dans *C'est vole [...]*, Nicole Cage-Florentiny élabore deux espaces de folie symboliques et contradictoires pour signaler l'unité de dégénérescence de la société. Elle propose d'abord un système de représentation de la folie clinique assumé par Malaïka et ses camarades internés en milieu psychiatrique et ensuite, un autre système de représentation de la folie métaphorique incarné par le groupe social. Le système d'opposition binaire répond au jeu de la déconstruction en mettant face à face le groupe social dans sa cohésion factice et l'individu dans son unité singulière, chacun symbolisant une idée à combattre ou à promouvoir. Ce face à face, dont la dynamique repose sur le rapport de force, met à jour deux réalités ontologiques différentes. La folie du premier système

¹ Il s'agit de la transposition des chiffres de l'OMS pour la France et à l'échelle mondiale. Seulement, d'après les psychiatres locaux, les chiffres ne reflètent absolument pas la réalité en raison de l'absence d'étude sociologique véritable, de prévention et de prise en charge des malades par les autorités officielles. Il n'existe pas de statistiques faites pour la Martinique.

est opposée à la « fofolie² » plus dangereuse car insidieuse et négationniste du second système. La démonstration s'appuie par ailleurs sur des catégories spatiales et temporelles divergentes. Mais le discours repose surtout sur la caractérisation du protagoniste Malaïka comme synthèse de différents systèmes de pensées progressistes et antithèse de la pensée dogmatique. En somme, Nicole Cage-Florentiny voudrait décrire « L'Homme libéré du tremplin que constitue la résistance d'autrui et creusant dans sa chair pour se trouver un sens » (Fanon, 1952: 27).

Folle histoire fofolle ou la symbolique folie de Malaïka

Fromager, un personnage emprunté à la nature bienfaitrice, articule la problématique de l'amnésie et de la folie générale. L'arbre personnifié est l'interlocuteur privilégié de Malaïka et sa présence alimente le trait fantastique du romantisme en même temps qu'il signale l'opposition entre un passé sain et un présent insensé : « Et Tata-Inti brûle les âmes des enfants du Soleil qui ont renié leur père... pour cela nous sommes fous. C'est Fromager qui l'a dit... » (14³). Mais c'est Malaïka qui joue la folie et sa folie individuelle est un trope mis pour la folie et l'inconscience collectives de la société récriée.

Souignons d'emblée que le thème de la folie féminine est récurrent dans la littérature caribéenne comme en attestent, entre autres, les romans d'Erna Brodber, *Jane and Louisa will Soon Come Home* (1980) et *Myal* (1988). Il l'est également dans celui d'Édouard Glissant, *La case du commandeur* (1981), de Paule Marshall, *Praisesong for the Widow* (1983), de Myriam Warner-Vieyra, *Le quimboiseur l'avait dit* (1982), de Jean J. Dominique, *Mémoire d'une amnésique* (1984), dans *Le livre d'Emma* (2001) de Marie-Célie Agnant et, dans une large mesure, dans *Unburnable* de Marie-Elena John (2006). Enfin, la folie féminine est manifeste dans le dernier roman en date de Patrick Chamoiseau, *Un dimanche au cachot*, paru en 2007. Dans la majorité des cas, les protagonistes femmes sont en marge d'une société aliénante, sont internées en hôpital psychiatrique et recourent à l'extrême violence contre elles-mêmes et les autres à la fois.

² Dérivé de l'expression créole « fè bagai fofou » qui signifie se fourvoyer en se précipitant inutilement, ne pas prendre le temps de la réflexion mûrie et ordonnée avant l'action.

³ Désormais, toutes les références des citations tirées de *C'est vole que je vole* seront indiquées par le numéro de page entre parenthèses, sans autre indication.

La folie fait partie de l'héritage historique si l'on en juge par l'assertion de Nietzsche: « Ce n'est pas seulement la raison millénaire qui se manifeste en nous mais aussi leur folie millénaire. Il est dangereux d'être héritier » (1983: 104). Faut-il, ainsi, mettre l'accent sur le fait historique constitutif des sociétés caribéennes et singulièrement de la société martiniquaise au sein de laquelle évolue Malaïka ? L'histoire de la Martinique est marquée par la colonisation et l'esclavage dont l'un des projets est l'annihilation de l'individualité du nègre déporté d'Afrique en Amérique. L'une des caractéristiques du système colonial et esclavagiste fut l'opposition permanente entre humanité et animalité. Le projet reposait sur une indicible violence que signale entre autres un descendant de la classe des colons, Saint John Perse: « Allez et dites bien: nos habitudes de violence, nos chevaux sobres et rapides sur les semences de révolte [...] Un grand principe de violence commandait à nos mœurs » (1960: 121-128). Cette violence ne manqua pas de générer des troubles mentaux à tous les niveaux et dans toutes les catégories sociales. Dans *Peau noire, masques blancs*, le psychiatre martiniquais Frantz Fanon s'emploie à identifier et puis à dénoncer certaines de ces pathologies encore vérifiables dans la société contemporaine, selon le sociologue André Lucrèce. Fanon propose l'assainissement par une radicale rupture révolutionnaire et la révision du rapport d'avec les générateurs de ces troubles, à savoir l'histoire rejetée parce que douloureuse, le colonisateur et les valeurs qu'il imposa et enfin, l'embrassement inconditionnel de la personnalité (Fanon, 1952: 207-208). La folie est un état pendant de la manière dont se sont construites et dont fonctionnent les sociétés issues de la colonisation et de l'esclavage américains. Ainsi, pour la Martinique, le Père Labat rapporte-t-il dans *Voyages aux îles de l'Amérique* la situation de folie générale suivante :

Je ne sais quelle étoile avait passé sur la Martinique cette année, mais on n'y avait jamais vu un tel désordre et un si grand nombre de fous. Beaucoup de gens sans fièvre et sans aucun autre mal apparent eurent des transports au cerveau, perdirent le jugement et se mirent à courir les rues où ils faisaient mille extravagances. [...] Il y en avait déjà eu quelques-uns qui s'étaient noyés, d'autres s'étaient brisés en tombant du haut des arbres et des falaises où ils étaient montés pour s'exercer à voler en l'air. La prison et le bâton en rendirent quelques-uns un peu plus sage [...] (2005, 81-82).

Il n'est par conséquent pas étonnant que la folie soit une thématique privilégiée dans la littérature caribéenne. La lier aux femmes n'est non plus surprenant puisque celles-là, dans ces

sociétés, constituent une voix éteinte doublement marginalisée, malgré le fait que, pour la Martinique, Victor Schœlcher nous rappelle dans *Esclavage et colonisation* que « Les esclaves femelles sont occupées aux champs comme les mâles [...] » et qu'« [...] on fait à peine la différence des sexes » (2007 : 33-34).

Il faut noter que, comme l'article sarcastiquement le Père Labat, c'est par le bâton et la prison, donc par la violence et la confiscation de la liberté, qu'est soignée la folie sous le régime colonialiste et esclavagiste. Cette forme de déviance psychologique, dont la conséquence sur la société est généralement le désordre, n'est pas tolérée. Déjà, la folie semble mener à la sensation de légèreté, au désir de voler dans une liberté infinie. Le titre, « *C'est vole que je vole* », explicitement allégorique, annonce d'emblée et de manière signifiante une parole implacable, concrète, directe, idéologique, fondée sur la liberté absolue. Il suit la logique de l'itération de la langue créole qui magnifie la signification univoque et renvoie à la chanson de carnaval, « Papiyon volé, sé volé man ka volé ». Cela signifie littéralement, « papillon vole, c'est vole que je vole ». Symboliquement aussi, le lien entre l'internement de Malaïka et les violences qu'elle subit tout au long de sa vie peut être fait avec la privation de liberté et les coups de bâton reçus par les fous du Père Labat.

L'idée de liberté est d'importance capitale dans l'histoire et l'inconscient collectif du peuple martiniquais, dont les ancêtres ont été maintenus captifs pendant près de trois siècles. Historiquement, la liberté n'a existé que de façon relative puisque seule une infime fraction de la population plantationnaire en a joui. Aux esclaves, l'on n'a jamais permis l'essentiel de la liberté. Il s'agit donc de procéder à une rupture définitive, de restituer à la liberté ses fondements d'absolu et d'en faire une expérience métaphysique. La liberté en tant que telle est absolue, doit absolument l'être. Cependant, les besoins de normativité pour la cohésion sociale apparente et pour contenir des perversions envisageables ont toujours mené les sociétés à réduire la liberté à un état relatif, à une servitude vue comme nécessaire. Les pensées philosophiques du monde se sont de tout temps préoccupées de la question de la liberté en ce qu'elle est le principe régulateur de la vie humaine. Il s'agit de la « conscience d'être soi » ou, comme le dirait Jean-Jacques Rousseau, du « sentiment d'existence ». En tout cas, Nietzsche

la pose comme fondamentale pour parvenir aux « créations nouvelles ». Il faut selon lui « Créer sa liberté et opposer même au devoir le "non" sacré [...] » (1983: 31). Ainsi, cette quête et cette aspiration de Malaïka pour la liberté absolue prennent une double valeur symbolique. Son désir de liberté et ses actions menées pour la liberté ultime procèdent d'une tentative de création de soi et rappellent aussi la pensée cartésienne. Même si Foucault soutient que c'est Descartes qui fait de la folie un lieu d'exclusion, Malaïka voudrait en faire un lieu privilégié de libération. D'ailleurs, pour Nietzsche, « Vouloir libre : telle est la véritable leçon de la volonté et de la liberté [...] » (*ibid.* : 116).

D'abord, la quête est celle d'un personnage singulier, Malaïka, par rapport au groupe social qui pose des contraintes moralisatrices et normatives. Ensuite, elle se rapporte à l'inachèvement de la liberté historique puisque le peuple issu de la colonisation et de l'esclavage n'a pas atteint la liberté qui démontre l'accord parfait et inaliénable entre le corps et l'esprit. Donc, la quête singulière de liberté et de libération totales de Malaïka est aussi la métaphore de la liberté du groupe collectif qui devrait être syllogistiquement atteinte grâce à la liberté individuelle de chacun des membres. Sur le plan tout à fait symbolique, cette quête a une visée conjuratrice, rectificatrice et réparatrice.

À ce titre d'ailleurs, Malaïka est transhistorique en ce qu'elle est en représentation de sa propre histoire mais aussi de celle du peuple dont elle est issue. Le compagnon spirituel de Malaïka, Fromager, confirme la confusion faite par l'auteure de ce personnage et du pays. Fromager s'adresse à Malaïka en ces termes : « Ainsi toi... Ainsi ce pays oublieux de lui-même... » (19). Édouard Glissant avait déjà, entre autres, posé le problème de l'oubli en faisant dire à son personnage Anatolie que « [...] tout le monde avait oublié, que tout le monde avait oublié » (1981b: 126). Transcender l'histoire, c'est-à-dire en conjurer les aspects et effets douloureux, est un motif nécessitant un engagement reposant sur une méthode, sur la conviction et la certitude. Cette méthode est celle de la dialectique consistant à identifier puis à analyser la réalité en en soulignant les contradictions pour enfin les dépasser. Ici, l'on ne peut manquer de faire référence au philosophe allemand Kant, théoricien de la dialectique transcendantale, dont on perçoit les principes de raisonnement. L'envolée vers le haut que suggère le titre s'exprime

par une réflexion et un questionnement : « Que sais-je, que puis-je savoir, que dois-je savoir, que dois-je espérer et que dois-je faire ? » À travers ses actes, l'on comprend bien que Malaïka se tient ce raisonnement et en applique les réponses. En matière de folie, Malaïka démontre une étonnante lucidité et, à la raison moraliste de la société, elle oppose une raison de la certitude faisant douter de la raison sociale. Ainsi son leitmotiv s'articule-t-il comme suit : « Les fous ne sont pas ceux qu'on croit ». Malgré la folie que la littérature ne manque de lui faire endosser, le rôle prêté à la femme est capital puisqu'elle est proposée comme la détentrice de la mémoire, la garante des possibles, comme l'avait déjà souligné Liberté dans *La case du commandeur*: selon elle, « [...] les femmes n'oubliaient pas » (*ibid.*). Cette dualité de traitement dans la représentation du personnage féminin tend à créer une image de la femme surhumaine, responsable phénoménale de la cohésion et de la survie sociales.

L'oubli

En tant que parabole de l'histoire collective, Malaïka présente l'une des caractéristiques de la maladie psychiatrique endurée par son peuple, soit l'amnésie. L'amnésie volontaire est prise comme mesure palliative pour assouvir la douleur du souvenir de l'histoire fondée sur la dépersonnalisation, l'infériorisation, la déshumanisation. L'historien guadeloupéen Oruno D. Lara dénonce l'oubli organisé, confirmé et généralisé qui, après l'abolition de l'esclavage, a été prôné par « Les candidats soutenus par la franc-maçonnerie et la presse [...] pour restaurer "ordre et travail" » (1998 : 46).

Cette interprétation parabolique de Malaïka est pertinente lorsque faite aussi à la lumière de la structure du roman, qui reprend la trajectoire du souvenir. Le roman est en effet articulé en trois parties dont la première est « La ronde du temps orphelin », la deuxième, « La ronde du temps longtemps » et enfin la troisième, « La ronde du temps-maintenant ». L'interprétation est également opportune lorsque le mode narratif de l'histoire et le style du texte sont considérés. Ils reprennent tous deux les propriétés du conte. Malaïka dialogue en partie avec un élément végétal, le fromager, qui assure la part ethnographique, mystique et mythique de la culture. Cela est transmis par un style fait de peu de ponctuation, notamment de peu de points finals dont la présence est insinuée par des lettres majuscules. Cette technique met en exergue la notion primordiale

de liberté et est comparable à celle d'Édouard Glissant dans *La case du commandeur* ou d'Alain Mabanckou dans *Mémoire de porc-épic* (2006), où l'absence de points restitués les effets du langage parlé. Édouard Glissant avait déjà signalé la relation privilégiée entre son personnage Marie Celat et la nature campagnarde de la Martinique et, dans *Mémoire de porc-épic*, comme Malaïka, le narrateur est dans une relation dialogique avec un élément de la nature, le mytique Baobab. Il lui raconte son histoire à la manière du conte. Ces écrivains francophones s'ancrent plus que jamais dans leur héritage culturel et traditionnel pour formuler des messages philosophiques à visée progressiste.

Malgré l'amnésie, l'ouverture demeure sur une possible rémission, voire sur une guérison ultime, selon les dires du médecin qui reconnaît : « éclairs de conscience... amnésie ne semble pas totale... » (10). Malaïka procède à une activité intellectuelle lucide, représentée par des questions fondamentales : « Qui est-elle ? » « Où est-elle, Pourquoi mon ventre me fait-il si mal ? Et mon sexe ? » (9). En accord avec cette vie intellectuelle et cette lucidité que Nietzsche dit être dans toute folie (1983 : 52) se trouve une vibration des sens, et conséquemment, une prévalence de l'émotion : « Malgré ses yeux fermés, elle perçoit vaguement, de mieux en mieux, les gens qui s'approchent de son lit, qui se penchent sur elle » (9). Étant entendu que « [...] le destin du névrosé demeure entre ses mains » (Fanon, 1952 : 28), Malaïka fait l'effort du souvenir.

D'abord, elle est à même de reconnaître le mal dont elle souffre : « Que suis-je d'autre qu'un temps oublié de lui-même et l'espace, qu'est-ce qui le balise ? [...] Mais que suis-je d'autre qu'un long chant qui s'ignore dans la nuit de l'absence ! » (12). Ensuite, elle est entourée de guides tant sur un plan impersonnel et distant avec le corps médical que sur le plan spirituel et affectif avec Fromager. Ces deux accompagnateurs tâcheront de ramener Malaïka vers le lieu et le temps de sa mémoire. C'est l'importance du guide qui est ici mise en avant dans la formation psychologique et physique de l'individu. La présence de ces guides adjuvants renvoie directement au rôle de l'écrivain tel qu'il est présenté par Nicole Cage-Florentiny. Il est non seulement un porte-parole mais aussi un inspirateur et un éducateur qui oriente.

Si le corps médical est présenté comme impuissant et limité dans sa capacité à permettre la récupération de la mémoire de la

jeune fille, symboliquement, le guide suprême est planté en terre Martinique. Il tient le même rôle que le psychiatre mais applique une méthode plus humaine, tournée vers l'émotion et la communication avec soi. Le fromager, arbre mythique appartenant à la vie ésotérique et superstitieuse, a le savoir et la connaissance tout à la fois divins et empiriques, et ainsi, Malaïka le nomme « l'arbre-roi », « l'arbre-ma-vie » ou « fromager-Totem ». Il participe du caractère symbolique du discours et de l'histoire que ledit discours véhicule. Par conséquent, alors que le médecin psychiatre ne réussit pas à établir une vraie communication avec la jeune fille, Fromager parvient à instituer une communication dialogique. Malaïka raconte : « J'ai grimpé tout au sommet du grand arbre j'ai frotté ma joue contre l'écorce rugueuse et j'ai parlé entre les larmes. [...] Et l'arbre m'a répondu ! » (18). Ce passage, de même que la nature végétale de Fromager, sont on ne peut plus intéressants et signifiants puisque c'est le paysage martiniquais qui est présenté ici comme pourvoyeur de réussite, de félicité et de guérison. Fromager est le tenant de l'équilibre et de la mémoire historique de même qu'il est agent de fédération. Édouard Glissant insiste sur le sentiment d'ouverture que dégage le paysage américain comprenant l'Amérique insulaire et continentale. Il en décèle une unité d'importance et le qualifie d'« irrué » c'est-à-dire, qu'« il y a la de l'irruption et de la ruade, de l'éruption aussi, peut-être beaucoup de réel et beaucoup d'irréel. [...] Dans ces espaces, l'œil n'apprivoise pas les ruses et les finesses de la perspective ; le regard porte d'un seul élan à l'à-plat vertical et a un entassement rugueux du réel » (Glissant, 1996 : 11-12). Une autre des qualités du paysage est d'être inclusif et dépositaire de la mémoire : « Les paysages antillais enjoignent les autres au loin, et chaque conte y sinue sa trace singulière, de rivières en fleuves, établissant corrélation : courent, fragiles, et s'obstinent ces branchées de langages s'interpellant » (*ibid.* : 70). Mais surtout, la marque incontestable de ce paysage est qu'il « est son propre monument », que ses composants éveillent la mémoire et qu'il est « tout histoire » (Glissant, 1981a : 21).

Cela est d'autant plus magnifié par les paroles sentencieuses et ésotériques de Fromager qui constituent une critique tant explicative que polémique : « Je suis vieux comme le temps j'ai vu naître et mourir ce pays comme je suis né de lui... Ce pays a oublié le sens de lui-même dans les méandres de l'histoire ; ce peuple a la mémoire courte... » (19). Fromager est d'autant plus important qu'il détient le savoir sacré qui confère le pouvoir ultime. Fromager sait l'identité

du pays comme le matérialise le symbole du nom qu'il communique à la jeune fille: « Dis-moi connais-tu ce nom: *Kimbashasa*? [...] *Kimbashasa*, c'est le nom secret du pays, son nom de guerre son nom de terre et de mémoire » (19).

Nom et identité sont dialectiquement complémentaires et d'ailleurs, selon Roger Toumson, « [...] le nom est un cri » et « L'acte de nommer est un acte fondateur » (2004 : 52). C'est aussi un acte qui s'exerce sur le monde qu'il vise à modifier (*ibid.* : 51). Connaître son nom est connaître son identité. Connaître son identité revient à vivre dans la conscience et ainsi à prendre les mesures de préservation de cette identité. Ce dialogue possible entre l'homme et l'arbre – c'est-à-dire entre l'homme et sa nature – est crucial, mais c'est aussi l'acte ultime et *sine qua non* pour la guérison et le développement. Cependant, l'état dénoncé d'inertie générale est critique puisque seule Malaïka sait écouter la parole ancestrale propagée par Fromager: « Je sais, mais à quoi bon, car personne à part toi, petite fille, ne sait plus écouter la voix de Fromager » (20). Cela dit, cette représentation pessimiste du pays condamné à mourir du fait de sa propre défiance face au savoir et à la connaissance de lui-même paraît excessive et contraire à l'intention de l'auteure d'insuffler l'espoir.

La nocivité attribuée au groupe culmine en ce que Fromager, lui-même, est en grand danger de mort inéluctable. Comme l'atteste la parabole jouée par Fromager, le peuple a tué ses propres ancêtres par une impitoyable amnésie volontaire. Selon les créolistes, c'est l'*extranéité* dont est frappé ce peuple qui est la principale responsable de cette amnésie. D'ailleurs, dans *La Case du commandeur*, Édouard Glissant suggère que, plutôt que de vouloir recourir aux livres, Pythagore, dans « l'errance du songe » (1981b : 42), devrait réinvestir son intérieur pour parvenir au souvenir du pays perdu (*ibid.* : 34). En outre, l'état d'ancêtre de Fromager qui conséquemment charrie une parole, un savoir et une mémoire ancestraux s'oppose radicalement aux activités modernes qui risquent fort de provoquer sa disparition: « Qui sait si demain à mon réveil une ceinture de béton ne m'encerclera pas ? Qui sait si les vapeurs d'essence et la folie des hommes ne me couperont pas le souffle ? » (20). Cette dénonciation de la destruction du paysage et de l'écologie martiniquais par le manque de structures ordonnées pour l'aménagement territorial et par le désintérêt du peuple est

une préoccupation du milieu intellectuel et artistique conscientisé puisqu'on la retrouve, entre autres, dans la littérature glissantienne (*La case du commandeur*). Elle est aussi présente au sein de la musique populaire contemporaine. Ainsi, en 1988, le chanteur de zouk Eric Virgal a dénoncé dans sa chanson, « Touche pas à mon pays », les ravages que faisaient l'inconscience du Martiniquais sur l'environnement. Ses propos font échos à ceux de Fromager :

tout piti tou piti péi-a tou piti nou enmen-i nou enmen-i nou ka di gadé nou tjwé-i jòdi	notre pays est petit, nous prétendons l'aimer mais voyez comme nous le tuons
nou ka koupé pié bwa tou lé jou	nous en abattons les arbres au quotidien
bétonnen tou patou	lui infligeons des constructions en dur
pa djè rété koté ki pa krazé (Virgal)	il ne reste nul recoin qui ne soit déstructuré ⁴

Cage-Florentiny suggère de résorber la gangrène par une solidarité mutuelle et une harmonie bienfaitrice entre l'homme et la nature. Par-dessus tout, ils doivent s'allier dans la mutuelle reconnaissance et dans l'acceptation de l'interdépendance bienheureuse (24). Fromager connaît la solution pour l'enraiment du malaise et entreprend, non pas de l'appliquer, mais de montrer la méthode de désaliénation par sa sagesse et sa clairvoyance. D'abord, il commence par qualifier le nom, premier symbole de l'identité et dans ce cas précis, symbole d'espoir : « [...] Un nom d'espoirs généreux... *Kimbashasa* » (20). Ensuite, grâce à sa connaissance, Fromager a le pouvoir de se positionner en guide, en conseiller légitime et mesuré : « Cherche, demande à connaître ton nom, cherche ma petite fille! [...] Tu dois trouver toi-même le sens de ta vie, le sens de ton nom. Je n'ai pas le droit de t'en révéler d'avantage, c'est ton chemin, le sens de ta présence ici, le sens de tes larmes et de ton errance » (20-23).

La voix de Fromager est évidemment capitale car c'est aussi par son biais que le peuple est exhorté à l'action effective. Cette action ne peut être menée que dans le cadre d'une prise de responsabilité annonçant la maturité et la volonté. Ainsi, Fromager ne prétend assumer que le rôle de guide et refuse de se substituer à l'acteur dans son action directe et concrète : « Toi seule possèdes la clef. Et moi je ne suis qu'un fromager, qu'un arbre-mémoire que tous oublient » (23).

⁴ Notre traduction.

Enfin, Malaïka est bien sûr l'unique représentation symbolique de l'ouverture, de l'espoir et de l'espérance. Malaïka, qui se déclare folle (34), est à son tour un guide et un modèle. En insistant sur les effets de l'émulation positive, l'auteure affiche la nécessité de proposer une didactique de la réussite. Seulement, vu les circonstances décrites, cette proposition demeure dans les limites de l'utopie et de la grandiloquence qui typifient les personnages romantiques.

Romantique fofolle et souvenir

Le rêve est l'une des caractéristiques du personnage romantique et la représentation de Malaïka en tant que trope d'espoir est amplifiée par sa capacité à rêver: « Dans la grisaille des jours ma mémoire trouée s'agrippe comme à une branche aux rêves qui alimentent mes nuits. Mes rêves » (45). Cela est aussi accompagné du sentiment amoureux qui permet à la jeune fille de voir poindre le retour de sa mémoire.

En effet, c'est par le souvenir de l'amour conduit par et dans le rêve que la mémoire de Malaïka lui est peu à peu restituée, comme pour illustrer les propos de l'historien Lara: « Pour combattre l'oubli, une seule stratégie possible, remonter [...] » (1998: 11). C'est aussi d'abord le nom que la mémoire confuse propose au sujet qui se souvient: « "Malaïka", il dit "Malaïka"! Quel est ce nom étrange? Étrange et beau il me plaît "Malaïka" c'est le nom qu'il me donne quand l'amour le transporte – Serait-ce mon nom à moi, la folle sans famille? » (46). Ainsi, la démarche identitaire du personnage s'articule autour d'un double paradigme ordonné et syllogistique. L'équation identitaire repose bien sur la connaissance de son nom et de son passé. C'est ainsi que le personnage doit partir vers l'apprentissage de ce passé, de cette identité oubliée mais originale (49-51).

La jeune fille est l'objet d'un viol sur la route même qui doit la mener à la connaissance (51). Cet attentat contre son corps lui restitue également la mémoire-souvenir au sein de laquelle se dévoile un autre attentat sexuel perpétré à son encontre par son père. La jeune fille a enduré l'inceste: « Mémoire, machine arrière. Fulgurance du passé qui jaillit et inonde Mémoire des jours-hier Sang c'était hier. [...] Père, père je peux enfin t'éclabousser et te tuer et te retrouver et te perdre finalement [...] » (53). La promiscuité

physique, sociale et psychologique génère des barbaries pour lesquelles Édouard Glissant ne permet pas la complaisance. Les sociétés esclavagistes, les sociétés de marron et la société moderne secrètent les circonstances qui rendent possibles de telles corruptions et ainsi se décèle une continuité gênante de la barbarie. C'est dans le contexte de la grande liberté et du marronnage que Glissant choisit de situer l'inceste que subissent tour à tour les filles du marron. Le silence complice et le positionnement ambivalent de la mère, ainsi que la déchéance du père-marron-héros qui devient anti-héros, se retrouvent dans la situation que vit Malaïka. Malgré la grandeur que l'on peut lui deviner en vertu de son héroïsme et de sa défiance du système esclavagiste, le marron de Glissant est réduit au statut de barbare car, par parallogisme, il considère son acte légitime et justifié (1981b : 144). L'inouïe ambiguïté des positions des uns et des autres de même que l'insurmontable complexité des faits générés par le contexte esclavagiste et colonial ressortent dans cette représentation du marron. Considérer cela en s'en souvenant pourrait bien mener à la fin de la pesante continuité.

Après le rêve donc, qui fait entrevoir et pressentir l'amour, le souvenir ramène lisiblement toutes les étapes de la quête. C'est la remontée du passé par la pensée qui permet l'avancée concrète sur la route et donc permet la découverte de l'identité. Contrairement au peuple, Malaïka fait l'effort du souvenir, d'où sa victoire, puisque Michel Foucault insiste bien : pour celui qui souffre de troubles mentaux, le passé est invoqué pour pallier la situation présente et pour le « déréaliser » (33). Mais, contrairement à ce que déclare Foucault sur le retour du malade vers le passé, Malaïka n'y retourne pas pour y puiser des types de comportements inadaptés (*ibid.*).

L'amour présente un caractère tragique et épique. La rencontre de Malaïka et de Paul, son amant, survient dans le fracas d'un cyclone mis pour la folie qui anime la jeune fille. Cette dernière se montre d'autant plus méfiante qu'elle propose d'autorité une définition de sa folie, qui transgresse toutes les lois admises de la folie : « Folle ? Ah ah ah ne le saviez-vous pas ? Folle comme le cyclone et comme le vent fou folle – qui a dit que je ne l'étais pas ? » (60). Par le biais du cyclone annoncé se manifestent la parabole et la critique de l'attentisme, l'esprit d'assistanat, et le devoir d'assistance réclamé aux autorités françaises. C'est en effet sous ordre de la Préfecture que les habitants du village sont regroupés dans une école

maternelle pour les protéger du « plus dur du cyclone » (60). Donc, ce phénomène naturel propre au bassin caribéen cristallise aussi la folie ambiante ressentie parmi les gens du pays. Il accentue leur immobilisme et la paralysie qui semblent les caractériser, comme le souligne Malaïka :

Il y a tant de gens prostrés, leur regard est vide – quelles secousses l'ouragan a-t-il engendrées en eux ? Combien de temps cela va-t-il durer ?
Combien de temps encore ce déchaînement des choses qui gifle leur impuissance, combien de temps encore le temps disloque, le temps sans queue ni tête, et la peur des êtres ? (58-59).

L'attitude de Malaïka face à cet état de fait s'oppose à la léthargie de ses comparses puisqu'elle s'exprime en action pour braver les intempéries et symboliquement conjurer la folie. Ainsi, la jeune fille rend l'héroïsme qui caractérise le personnage romantique. Elle quitte le groupe et se singularise ainsi comme individu indépendant :

Alors quelque chose est là qui prend possession d'elle quelque chose qui l'inonde qui l'habite comme un courant irrésistible qui veut l'entraîner mais où ?
Comme mue par une étrange force – pourquoi n'a-t-elle plus froid – elle se lève brusquement Quelque chose de plus fort que la peur, de plus violent que le cyclone quelque chose l'appelle. Elle ne peut plus rester là, il faut qu'elle sorte, le cyclone l'attire dans son tourbillon elle doit sortir [...] aller là, là où le vent la hèle la happe, affronter le déchaînement de toute chose la fureur du temps. [...] Un bond, elle se précipite ! D'où lui vient cette force – pousser les meubles qui protègent la porte et avant qu'ils n'aient réalisé, s'engouffrer dans l'entrebâillement (59).

Au bout de la route se trouve Paul qui deviendra l'amant de la jeune fille : « Mon cœur a bondi ! Je m'arrête pile... [...] Il se débat avec les flots mais la rivière noie ses cris Une jambe, un bras, marionnette désarticulée dans les mains du cyclone mais cet homme va mourir ! » (61). Cette rencontre fondamentale qui va déboucher sur l'amour présente les aspects de l'épique. Cet amour « né sur le champ » suggère d'ailleurs la voie que devrait emprunter le peuple pour la résorption de son mal-être et l'entrée dans son accomplissement. Ainsi, le récit de cette action met en jeu, de façon métaphorique, les intérêts du peuple. L'amour, cette poétique de la vie que René Ménil nomme la richesse magique du poète (1981 : 17), permet la révélation de l'identité. Le discours de Malaïka sur l'amour la révèle lucide et consciente de ce qu'il pourrait être l'unique solution viable à appliquer urgemment : « Ces mots-là oui ces mots-là Paul

apprends-les moi avidement voracement urgemment apprends-les moi pour que le rire s'en aille dans l'émeraude des branches [...] » (126). Comme dans tout récit épique, le bien et le mal s'affrontent. Le jeune homme que voit Malaïka dans les eaux amplifiées par le cyclone risque de mourir par l'inattaquable force de la nature. Les efforts de Malaïka pour le sauver relèvent de l'exploit et leurs vies à tous deux sauvées met à mal la raison et permettent de croire au miracle :

Je ne veux pas qu'il meure ! Il ne doit pas mourir ! C'est lui ! C'est lui que je suis partie chercher, c'est lui, c'est lui... [...] Je ne l'ai jamais vu il ne me connaît pas, je sais seulement qu'il ne doit pas mourir ! Alors course le long de la rivière il faut aller plus vite que l'eau, devancer l'inconnu Peut-être que dans un détour du sentier, une anfractuosité elle voudra bien le laisser, largué, sur une branche qui l'aura retenu au passage. C'est cela même, il est là accroché, retenu, écartelé, mais si je ne fais pas vite les flots vont me le reprendre. Alors, de toutes mes forces, de tout mon cœur, arc-bout  e, tous les muscles tendus, mon   me à fleur de peau, je tire, je tire tant que je peux (61).

Le caractère épique de l'action est entravé par le sentiment de tragique et d'échec inévitable qui préfigure déjà l'adversité que le couple devra combattre. Dans son dessein de sauver Paul de la noyade, Malaïka rencontre à la fois des défaillances physiques et l'opposition de la nature :

Oh je n'y arriverai jamais ! Je n'y parviendrai pas La sueur me brûle les yeux, et si je devais échouer... [...] Et soudain une énorme roche surgie de je ne sais où, une roche roule vers nous, charriée par la rivière, elle va nous écraser, la mort, la mort roule vers nous, et je n'ai plus la force de lutter... [...] (62).

En effet, le paroxysme de la décadence de la société est atteint lorsque le couple doit faire face au large groupe de la société, représenté dans un premier temps par les autorités qui arrêtent Paul, avec brutalité et injustement, pour trafic de drogue (130). Le tableau de cette société ici représentée par les forces de l'ordre et le monde carcéral est mortifère et ne laisse entrevoir aucune issue positive. Cette force destructrice ne semble répondre qu'au principe de la violence qui l'a fait naître. La société atteint le summum de la perte lorsqu'elle commet un infanticide. Voulant contester l'arrestation et le passage à tabac de Paul par les gardiens de prison, Malaïka se retrouve elle-même rou  e de coups et perd ainsi l'enfant qu'elle porte (35).

Le discours tenu dans *C'est vole* [...] étant solidement ancré dans l'idéalisation, c'est l'épique qui doit l'emporter et ainsi la victoire du bien sur le mal est possible par un évènement mystérieux, incompréhensible pour l'âme humaine comme le commande d'ailleurs l'épopée :

La lumière soudainement a repoussé la nuit et ses ombres. Que s'est-il passé? La roche est bloquée, retenue par une énorme branche! [...] Dans l'air il y a un chant c'est celui d'une flûte de pan. Alors je peux enfin te tirer, te hisser hors de l'eau, te traîner jusqu'à la terre ferme et m'écrouler, ivre de vie, sans souffle, sur ton corps mouillé (64).

L'ouverture est sublimée par les propos de Malaïka agissant tel un leitmotiv : « Je sais ce que je sais la vie me l'a appris elle dit aussi, la vie, en dévalant les pentes du temps elle dit en ricanant que les fous en vérité ne sont pas ceux qu'on croit » (86). Cette première embûche dans la relation amoureuse symbolisée par les eaux rageuses de la rivière en crue augure du cheminement initiatique que Malaïka doit accomplir pour parvenir à la vérité de sa vie, de son passé, de son identité, bref, à la victoire sur le néant de l'oubli et le dessein de néantisation prêté au groupe. Le personnage en signale les difficultés lorsqu'il désire découvrir son identité dans les services d'état civil de la mairie :

Mais bien sûr je ne parviens jamais jusqu'à l'état-civil il est défendu par une sorcière qui s'accroche aux registres comme si sa propre vie dormait là, entre les feuilles au parfum d'antiquité. Alors je repars ma détresse sur les épaules Si je ne suis pas dans une tombe si l'état-civil m'est interdit où peut donc se cacher cette autre moi que je n'ai pas connue et dont j'ai tant besoin ? (87).

En retraçant la chronique de sa vie, Malaïka fait comprendre que la folie, refuge volontaire, est due à l'action négative de tiers dont elle a été la victime. Ces tiers inscrivent tout rapport avec elle dans un complexe gouverné par le pouvoir et le rapport de force déterminé par la structure dominant/dominé ou encore, maître/esclave. Ainsi, l'inceste commis par le père, le silence complice de la mère, les normes restrictives de la société et la trahison des amants successifs interdisent l'intégration sociale de la jeune fille et l'expression libre de son individualité :

[...] ceux que j'ai aimés ont fini par me fuir. [...] Mais lui aussi il est parti On lui a dit que j'étais une folle doublée d'une putain on lui a cité le palmarès de mes pseudos aventures, que certains allaient

jusqu'à mimer et mettre en scène J'ai pleuré des nuits et des jours
La langue du mensonge a été la plus forte [...] (114-115).

Selon Malaïka, la société lui refuse le droit à l'opacité qui, d'après Édouard Glissant, est fondamentale pour vivre et construire avec l'autre, affichant ainsi une grande barbarie (1996: 72). Toutefois, cette chronique personnelle dépend de l'introspection qui elle-même pousse le personnage à ne se concentrer que sur son Moi intérieur même si, pour ce faire, elle se met quelque peu en rapport avec autrui. Mais c'est d'abord pour se distinguer de l'autre et émettre la vision univoque qu'elle a d'elle-même. Strictement en sa faveur, cette vision ne semble pas laisser place à l'existence d'un Surmoi qui permettrait à Malaïka de se remettre en cause dans sa relation avec l'autre et de proposer une analyse plurivoque de ce dernier. La jeune fille met en avant sa grande capacité à aimer, c'est-à-dire, le trait psychique et la disposition humaine fondamentaux qui la distinguent du groupe et la figent irrémédiablement dans le camp des victimes :

Oh j'ai tellement aimé, en démesure et plus qu'il n'est de raison
J'ai aimé et je me suis donnée sans mesure comme un sacerdoce
je me suis donnée avec l'énergie de mon douloureux silence me
suis donnée, oui, à crier folie. [...] J'ai aimé oui sans cesse et sans
façon en déraison avec acharnement, j'ai aimé. Trop sans doute
car ceux que j'ai aimé ont fini par me fuir (112-114).

Dans son désir d'utiliser la folie de Malaïka pour mieux faire ressortir celle du groupe et ainsi stigmatiser celui-ci et l'inciter à la conscience et au changement, l'auteure fait apparaître son personnage principal, probablement inconsciemment, comme un protagoniste névrosé se prêtant à l'autolâtrie. En fait, l'idéalisation exagérée de ce personnage le fait plutôt apparaître comme immature, naïf et narcissique. Malaïka est adulte et pourtant, elle semble ne pas avoir dépassé l'étape psychique du Moi plaisir freudien. Il s'agit de la période durant laquelle l'individu enfant ne se considère que dans des contextes avantageux et ne reconnaît pas l'autre ou ne l'envisage que dans une perspective négative. Malaïka n'a pas atteint le Moi réalité qui fournit l'équilibre et la capacité de discernement.

L'instance du Surmoi lui manquant aussi pour l'équilibre de sa vision de soi, Malaïka articule un Idéal du Moi, un modèle parfait qu'inconsciemment elle voudrait être. De même énonce-t-elle un Moi idéal construit autour de ses exploits héroïques, d'où l'expression de

« mythologie interne » dont parle l'auteure. C'est bien le caractère péremptoire, trop lyrique et non nuancé de l'interprétation que Malaïka offre d'elle-même et de la société qui fait en sorte que le modèle sain que l'auteure voudrait proposer apparaît comme un fantasme, un idéal peu convaincant. La voix dominante est celle de la protagoniste et le peuple n'est mis en interaction avec elle que pour justifier sa morbidité et sa barbarie propres et ainsi, corroborer la vision que Malaïka propose d'elle-même et de la société future imaginée. Le récit ne montre pas le désir et l'effort d'intégration au groupe du personnage. En même temps, il met Malaïka dans des situations de rejet systématique par le groupe sans que celui-ci ne fasse non plus l'effort de l'acceptation de sa différence. En somme, c'est sa différence et son comportement aux allures provocantes et irrationnelles qui dictent l'attitude du groupe. Malaïka, qui souligne elle-même la démesure qui la caractérise, est considérée implicitement comme un élément disruptif et en l'excluant, le groupe marque son désir de préserver son unité. D'ailleurs, même si Malaïka s'associe amoureusement à Paul et désire fonder une famille avec lui en dernier ressort (c'est-à-dire un groupe), elle ne semble pas accorder de confiance au groupe en soi. En même temps, le groupe est crispé sur son désir de n'accepter que des éléments se conformant à ses idéaux.

La méfiance et l'intolérance sont mutuelles. Les deux camps n'entendent évoluer qu'en raison de règles déterminées par et pour eux seuls et fonctionnent en vertu de deux réalités qu'ils s'évertuent à nier en les remplaçant par des mythes. Ainsi, le groupe affirme-t-il que Malaïka est folle, et la dernière tient-elle que le groupe est englué dans une morbidité et une méchanceté irréversibles. En fait, les deux parties sont conformistes mais leur conformisme est réduit à leur conception intrinsèque de l'individu, de la société et de la place de l'individu dans la société.

Cependant, la narration insiste sur l'ouverture et la conjuration de l'aliénation. Elle place l'espoir au centre du discours idéologique et érige Malaïka en modèle et en espérance incontestables. C'est la vie qui doit l'emporter et au pire de sa détresse, Malaïka n'a jamais pensé recourir à la mort (148-150). De ce fait, ce personnage féminin confond l'archétype de la femme folle développé dans la littérature caribéenne, et particulièrement caribéenne francophone. Dans *Madwoman Version*, Evelyn O'Callaghan signale – en se rappelant les travaux de recherche et de réflexion de Marie-Denise

Shelton – combien le repli sur soi, l'appétition pour le fantasme et le recours au suicide et à l'autoannihilation caractérisent ce type de personnage féminin de la littérature francophone de la Caraïbe (1993: 37).

Par conséquent, bien que le protagoniste ait raconté son histoire à la manière du conte, c'est l'écriture qui permet l'affirmation de l'identité et l'exorcisation du mal. Alors qu'elle se retrouve en prison pour avoir assassiné l'homme qui la violée, Malaïka décide d'écrire l'histoire de sa vie. Le projet et le geste sont symboliques et soulignent également un trait du romantisme qui consiste à révéler, poser et affirmer le Moi par les arts. Dans cette optique, l'écriture de Malaïka est celle de la rectification, de la justice réparatrice et de l'impression indélébile de l'histoire pour combattre l'oubli. C'est aussi l'expression d'un ardent désir d'existence, une volonté de trouver sa place, sinon au sein du groupe, tout au moins à côté du groupe. Il est suggéré là que c'est la parole de Malaïka sur elle-même qui fait foi et son marquage à l'indélébile démontre le grand pouvoir qu'elle parvient à s'octroyer. Car Malaïka situe l'acte d'écrire dans la prise en charge de soi, dans la conscience, le témoignage didactique, le maintien de la mémoire et donc, dans la transmission de l'héritage et des faits :

Lâcher les mots sans bride dans les cours même d'où l'on m'a chassée. Aller jusqu'au bout des mots.
Et revenir leur dire qu'ils n'ont pas su tuer ma voix... revenir du voyage au creux de la folie où ils m'ont acculée comme avant les bateaux négriers envoyaient par le fond leur trop-plein d'esclaves.
[...]
Les mots pour que nos enfants sachent et comprennent et se souviennent.
Voilà, écrire le livre de ma folie et de ma guérison! (153).

Sentencieusement, Fromager clame que « [...] l'on ne peut critiquer [...] éternellement. L'on ne peut rester éternellement au balcon de la vie, à contempler sur la scène le spectacle des autres qui se débattent et font sans doute du mieux qu'ils peuvent ! » (157). Seulement, le désir de signifier cette noble volonté de prise de responsabilité par l'écriture et par les propos de Fromager est contrecarré par l'objectif de ces propos et le point de vue idéologique qu'ils contiennent. Il s'agit d'une fustigation qui vise le collectif et entend indiquer que, contrairement à ce collectif, Malaïka ne s'inscrit pas dans la complaisance, l'apitoiement et la récrimination. L'hyper

dramatisation de ses émotions, l'excès de lyrisme et de pathétisme avec lesquels l'auteure tente de démontrer la position de victime de son personnage discréditent les propos de Fromager. Malaïka soutient qu'il n'est point possible de vivre souffrance plus profonde que la sienne (158). Aussi, s'il pourra mener à connaître la vision de Malaïka sur elle-même et sur la société, son livre-témoin de même que ses actions ne mènent-ils ni Malaïka, ni le groupe, à la radicale transformation. Il n'abolit ni la pensée solipsiste de Malaïka, ni la mauvaise foi du groupe. Malaïka demeure un fantasme et sa glorieuse victoire sur le mal, symbolisée par la pratique de l'art, accentue le caractère utopique du projet envisagé par l'auteure.

Hanétha Vété-Congolo enseigne les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique insulaire à Bowdoin College, dans le Maine, aux États-Unis. Sa recherche porte particulièrement sur l'écriture des femmes francophones d'Afrique et de la Caraïbe de même que sur les pratiques orales de ces régions. Ses articles sont publiés dans des revues universitaires telles que, entre autres, *MaComère*, *Wadagei*, *Anthurium*, *Présence Francophone* ou *Postcolonial Text*.

Références

ASSOCIATION ÉQUINOXE, *Réseau d'entraide et de solidarité des familles et amis d'usagers en santé mentale*, www.madinin-art.net/socio_cul/assoc_equinoxe_com_03-07.htm.

CAGE-FLORENTINY, Nicole (2006). *C'est vole que je vole*, Paris, Les oiseaux de papier.

CÉSAIRE, Aimé (1994). « Hors des jours étrangers », *Ferremets*, Paris, Seuil.

FANON, Frantz (1952). *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil.

FOUCAULT, Michel (1987). *Mental Illness and Psychology*, Berkley, University of California Press.

GLISSANT, Édouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.

-- (1981a). *Le discours antillais*, Paris, Seuil.

-- (1981b). *La case du commandeur*, Paris, Seuil.

LABAT, Jean-Baptiste (2005). *Voyages aux îles de l'Amérique*, t. II (1693-1705), Paris, L'Harmattan.

LARA, Oruno-Denis (1998). *De l'oubli à l'histoire. Espace et identité. Caraïbes, Guadeloupe, Guyane, Haïti, Martinique*, Paris, Maisonneuve et Larose.

LUCRÈCE, André (2000). *Souffrance et jouissance aux Antilles*, Martinique, Gondwana Editions.

MABANCKOU, Alain (2006). *Mémoire de porc-épic*, Paris, Seuil.

MANNHEIM, Karl (1952). « The Problem of a Sociology of Knowledge », dans Paul

KECSKEMETI (éd.), *Essay on the Sociology of Knowledge*, New York, Oxford University Press.

MÉNIL, René (1981). *Tracées: identité, négritude, esthétique aux Antilles*, Paris, Robert Laffont.

MORÉAS, Jean (1886). « Le Symbolisme », *Le Figaro*, Supplément littéraire du 18 septembre, p. 1-2, www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm.

NIETZSCHE, Friedrich (1983). *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie générale française.

O'CALLAGHAN, Evelyn (1993). *Woman Version: Theoretical Approaches to West Indian Fiction by Women*, London, Macmillan Caribbean.

PERSE, Saint-John (1960). *Éloges suivi de La gloire des rois, Anabase, Exil*, Paris, Gallimard.

SCHÆLCHER, Victor (2007). *Esclavage et colonisation*, Paris, Quadrige.

TOUMSON, Roger (2004). *L'utopie perdue des îles de l'Amérique*, Paris, Honoré Champion.

VÉTÉ-CONGOLO, Hanétha (2006). « Une femme en quête d'absolu ». *Entretien avec Nicole Cage-Florentiny*, www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/cage-florentiny_entretien.html.

VIRGAL, Eric (1988). « Touche pas à mon pays », *Sublime*, Hibiscus Record.