

L'énergie épique dans deux romans du « Nouveau Monde », *Pélagie-la-Charrette* et *Texaco*

Delphine RUMEAU

LLA-Creatis,

Université Toulouse - Jean-Jaurès

Le « Nouveau Monde » dont il sera question ici est le continent américain, monde qui n'avait certes rien de nouveau lorsqu'il fut « découvert » (l'Amérique fut bien plutôt inventée, comme le dit dans un essai resté célèbre l'historien mexicain O'Gorman¹), mais qui fut ressenti comme tel par des colons qui, dans la plupart des cas, étaient amenés à rester (les « *settlers* » dont parle le théoricien du postcolonial D. E. S. Maxwell²), ou par les populations d'esclaves par la suite déportées. Or l'idée d'un continent inédit, qui attend l'œuvre qui prendra en charge sa géographie et son histoire, continue d'informer les littératures américaines, bien au-delà de l'époque coloniale. Nous nous intéresserons à deux exemples dans les Amériques francophones : *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet³ et *Texaco* de Patrick Chamoiseau⁴, exemples somme toute récents, car c'est justement la persistance de l'ambition fondatrice dans ces œuvres que nous voulons souligner. Les deux romans font en particulier un usage pionnier ou novateur de la langue locale : ils se donnent comme des défenses et illustrations du français acadien et du créole martiniquais, en associant ces langues populaires (ou plutôt variante d'une langue pour le français d'Acadie), longtemps seulement orales, au récit de l'histoire et de la fondation. Ils sont autant de réponses à ce que Daniel-Henri Pageaux a appelé le « complexe d'Ithaque », qui engage à « faire de son coin de terre une référence à la portée universelle, à l'égal de celle chantée par Homère⁵. » Il s'agira de penser comment le roman articule un genre ancien (l'épopée) et la nouveauté (des réalités géographiques, sociales, linguistiques, qui ont longtemps échappé au champ de la littérature et même de l'écriture).

Pélagie-la-Charrette est le roman qui a rendu célèbre l'écrivaine acadienne Antonine Maillet, notamment en France, lorsque le prix Goncourt lui fut décerné. Le roman raconte le retour d'une charrette d'Acadiens, menés par Pélagie, dont les ancêtres avaient été chassés de leur pays après « le Grand Dérangement ». Rappelons qu'en 1755, les Anglais prennent les territoires de l'Acadie aux Français, expulsent ses colons et détruisent leurs maisons et églises pour empêcher leur retour. Beaucoup de Français prennent la fuite par bateau, notamment vers la Louisiane, encore française. Ici, c'est de Géorgie que part la charrette pour un long voyage de dix ans, semé d'embûches et d'obstacles. *Texaco*, roman lui aussi primé par le Goncourt, raconte moins une histoire de retour que de fondation, celle de Texaco, ce quartier

1 Edmundo O'Gorman, *Invención de América: el universalismo de la cultura occidental*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1958.

2 D. E. S. Maxwell, « Landscape and Theme », *Commonwealth Literature: Unity and Diversity in a Common Culture*, John Press (dir.), Londres, Heinemann, 1965, p. 82-89. Le concept est repris et débattu dans le livre séminal *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (dir.), Londres, Routledge, 1989.

3 Antonine Maillet, *Pélagie-la-Charrette*, Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1979.

4 Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004 [1992].

5 Daniel-Henri Pageaux, *La Lyre d'Amphion : de Thèbes à La Havane, pour une poétique sans frontières*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2001. Voir en particulier le chapitre consacré à Antonine Maillet, p. 111-124.

bidonville de Fort-de-France, par Marie-Sophie Laborieux, fille d'un affranchi, forte femme menant bataille pour son peuple, défendant son quartier contre les projets de démolition du maire, mais aussi racontant toute l'histoire de sa famille, et, ce faisant, de son peuple. Les deux romans sont en fait structurés par des mises en abyme de récits et par une concurrence entre histoire généalogique, familiale, et histoire d'un peuple. Nous résumons ici des textes au fonctionnement infiniment plus complexe : le modèle narratif est à chaque fois bien plutôt celui de l'*Odyssée* avec ses détours et ses enchâssements que celui de l'*Iliade* et de son avancée linéaire.

Cette référence à l'épopée n'est évidemment pas fortuite, puisque c'est le prisme que nous retenons pour penser ici le lien entre roman et nouveauté. L'idée que le roman aurait succédé à l'épopée pour prendre en charge l'expression de la totalité et de la conscience nationale est devenue, après Hegel, mais surtout Bakhtine et Lukács, un poncif de la théorie du roman, qui demande pourtant à être nuancé, et qui a de fait été largement remis en question depuis une vingtaine d'années et tout le renouvellement des travaux sur l'épopée. Généralement, ce sont les prémisses de la démonstration qui sont sapés : ainsi Florence Goyet a-t-elle renversé l'idée de Bakhtine en montrant que l'épopée était le lieu de la complexité et surtout de l'élaboration de la nouveauté, de l'émergence de solutions politiques par des moyens narratifs, en l'absence d'outils conceptuels⁶. Beaucoup plus modestement, il s'agira ici de s'inscrire en faux contre les oppositions par trop tranchées de Bakhtine, en montrant que le roman du Nouveau Monde demeure vraiment hanté par le fantasme épique, comme s'il ne s'agissait pas seulement de prendre le relais de l'épopée, mais de revenir à sa source, au « primitif » épique (le terme permet justement de penser le lien entre ancien et nouveau). Les références épiques, en particulier à Homère et à Virgile, qui ponctuent ces textes, sont bien parfois, dans une optique bakhtinienne, objets de détournements, de travestissements, de critiques, mais parfois aussi, et plus fondamentalement, les indices d'une véritable intention générique, de la volonté de fonder littérairement une identité et d'entrer dans un canon mondial. Nous commencerons par repérer ce qu'on appelle depuis Alastair Fowler, théoricien des genres des « signaux génériques⁷ », par examiner les négociations intertextuelles qui sont menées dans ces romans, pour ensuite interroger les modes d'appropriation et de contestation de certains principes épiques et montrer que roman et épopée participent d'un même élan pour saisir la nouveauté.

L'intention épique

Le signal générique le plus clair est évidemment l'auto-désignation du texte comme épopée, terme qui apparaît dans *Texaco* au milieu du récit, qualifié de « pauvre épopée⁸ ». On ne trouve pas d'inscription générique si explicite dans *Pélagie-la-Charrette*, mais l'on note que, dans des entretiens, Antonine Maillet se désigne volontiers comme une « aède acadienne⁹ ». Cette posture d'aède est celle de l'auteur, mais aussi celle de plusieurs personnages, les conteurs ou conteuses qui relaient l'histoire du Grand Déangement et celle du « peuple dispersé » (c'est la « *gens sparsa* » de Virgile

6 Florence Goyet, *Penser sans concept. Fonction de l'épopée guerrière : Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*, Paris, Champion, 2006.

7 Alastair Fowler, *Kinds of literature*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

8 Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, p. 284.

9 « j'arrive à peu près empoignée dans l'écriture d'une littérature qui était très ancienne, mais orale. Ce qui me donne encore un statut particulier d'aède acadienne, parce que ce n'a pas été une Québécoise à arriver la première dans une toute jeune littérature. » dans Giovanni Dotoli, *Culture et littératures canadiennes de langue française. Entretiens*, Fasano, Schena Editore, 2002, p. 20.

en Amérique¹⁰). Un passage du roman réfléchit de manière très consciente à ces pratiques – dont l'exhibition constitue un deuxième signal générique :

Ni les enfants ni les autres ne seraient jamais rassasiés des récits fantastiques de Pierre le Fou. Malgré leur propre répertoire d'aventures qui devait constituer un patrimoine oral dont les générations à venir feraient leurs beaux dimanches, les déportés qui rentraient au pays, en cette fin de siècle, buvaient à grandes lampées les récits merveilleux des autres. Ceux-là mêmes qui avaient vu flotter sur les côtes de la Marilande la tête de Barbe-Noire, ou qui venaient tout juste de sortir de la prison de Charleston par le cul d'une baleine, s'éboudissaient à la narration du fou de Pierre à Pitre qui composait ses histoires à mesure. Car telle restera jusqu'au bout la différence entre les deux plus grands conteurs de l'Acadie du retour : alors que Bélonie, durant près de cent ans, devait transmettre fidèlement à son lignage un répertoire de contes et légendes sorti du temps des Grandes Pluies, Pierre à Pitre, le Fou du peuple, allait verser dans ce répertoire des versions, variantes, improvisations, élucubrations de son cru qu'il est bien malaisé aujourd'hui de distinguer de l'authentique ancien¹¹.

Si le mot épopée n'est pas là, les ingrédients essentiels du dispositif épique sont en revanche mentionnés, avec une insistance particulière sur l'auralité, pour reprendre le terme de John Foley, c'est-à-dire le rôle du public, des écoutants, dont les réactions agissent en retour sur la légende¹².

On retrouve un dispositif semblable dans *Texaco*, avec le personnage principal, Marie-Sophie Laborieux, qui raconte une histoire enregistrée puis consignée par écrit dans les cahiers de l'urbaniste. Les relais narratifs ne sont bien sûr pas le propre de l'épopée et sont autant pratiqués par le roman, mais c'est ici cette consignation écrite qui est remarquable. L'urbaniste apparaît comme la variation contemporaine des savants recueillant les épopées populaires du XIX^e siècle. La conception romantique de l'épopée rencontre en somme l'« oraliture » antillaise¹³. Il faut aussi évoquer ici un passage singulier, le « Noutéka des Mornes » : le « noutéka » est le terme qu'emploie Esternome, le père de Marie-Sophie, pour évoquer « cette odyssée voilée¹⁴ », c'est-à-dire le voyage des anciens esclaves pour fonder sur un morne une communauté séparée de l'En-ville et reposant sur un modèle d'autarcie. Cette communauté échouera, car l'autarcie est impossible, et c'est Texaco, le bidonville mangrove, attaché à l'En-ville, qui sera, bien plus tard, viable. Le terme est forgé à partir du pronom français « nous », avec des suffixes verbaux créoles : le nous est fait verbe, le mot intégré à une syntaxe créole, selon une dynamique propre à cette langue. Or le « noutéka » donne lieu à un enchâssement, un récit dont la disposition typographique est toute différente du reste du roman et qui est rythmé par ce refrain « noutéka... », qui fonctionne à la manière d'une cheville épique, en relançant le récit :

Noutéka...

Nous croisâmes de vieux-blancs garés dans la folie. [...]

Noutéka

Nous rencontrâmes des négresses à békés. [...]

10 Sur la référence virgilienne dans ce thème du peuple dispersé, voir Iréna Trujic, « Pélagie-la-Charrette d'Antonine Maillet, une odyssée a(r)cadienne », dans *Comparatismes en Sorbonne*, juin 2015, *Les Classiques aux Amériques*, p. 4.

11 Antonine Maillet, *Pélagie-la-Charrette*, op. cit., p. 93.

12 Voir John Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

13 Sur l'oralité épique chez Chamoiseau, voir Virginie Jauffred, « Patrick Chamoiseau et le devenir "autre" du référent épique : un chant créolé épique », *Antillanité, créolité, littérature-monde*, Isabelle Constant, Kahiudi C. Mabana, Philip Nanton (dir.), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 73-82.

14 Patrick Chamoiseau, *Texaco*, op. cit., p. 160.

Noutéka...

Nous trouvâmes des nègres affranchis [...] ¹⁵

Ce procédé, la cheville épique, constitue un troisième type de « signal générique », motivé par l'auralité mais vite ressenti comme plus stylistique. Les stylèmes épiques sont plus nombreux encore dans *Pélagie-la-Charrette*, avec des épithètes homériques (épithètes acadiennes si l'on ose dire), l'une d'elle étant affichée de manière spectaculaire dans le nom du personnage éponyme.

Enfin, il est un dernier type de signal, plus diffus bien sûr, mais très exploité dans ces romans, l'insistance sur des motifs ressentis comme caractéristiques de l'épopée. L'usage de l'intertextualité épique relève de la même logique, sur laquelle nous allons nous pencher un peu plus longuement.

Réécriture de motifs et d'intertextes épiques

Au premier rang des motifs retravaillés figure le combat, grand moteur de l'épopée guerrière, *Iliade* ou *Énéide*. Le terme apparaît dès la première page de *Texaco* (« C'était un combat d'yeux entre nous et l'En-ville dans une guerre bien ancienne ¹⁶ ») et sera récurrent. Il s'agit aussi de l'errance et du retour, sujets de l'*Odyssée*, trame même de *Pélagie-la-Charrette*, ou bien du voyage qui mène à la fondation, ligne narrative de l'*Énéide* et d'une grande partie de *Texaco*. C'est en effet l'itinéraire du Noutéka des mornes, mais aussi celui qui mène à la fondation de *Texaco* : les anciens vaincus (autrefois les Troyens, à présent les anciens esclaves) partent fonder leur communauté (le succès de l'*Énéide* dans les colonies et postcolonies américaines s'explique bien sûr en partie par cette analogie ¹⁷). Une fois la fondation accomplie, les combats commencent : Marie-Sophie contre le gardien Mano Castrador, contre les Békés, contre le Maire, contre l'urbaniste. On reconnaît, comme dans l'*Énéide*, l'inversion et la condensation des deux mouvements de l'*Iliade* et l'*Odyssée* : l'enchaînement de la guerre et de l'errance devient celui de l'errance et de la guerre.

Dans *Pélagie*, deux trajectoires se croisent : l'odyssée principale, celle de Pélagie et de sa charrette, est paradoxale, puisque, malgré le nom de l'héroïne (*pelagos*, la mer, ressentie comme élément et paysage identitaires de l'Acadie), l'essentiel du voyage est terrestre. Or cette drôle d'odyssée est doublée d'un autre retour, mené en parallèle, par le capitaine Beausoleil, par voie maritime cette fois. Les retrouvailles des deux équipées, de Pélagie et de Beausoleil, ont lieu dans les marais qui bordent l'Acadie et constituent le dernier grand obstacle avant le retour. C'est là l'apothéose du voyage, le moment des manifestations les plus spectaculaires d'héroïsme, du grand combat entre les hommes et la nature (thématique essentielle de toute la littérature canadienne, qu'elle soit anglophone, québécoise ou acadienne ¹⁸) :

¹⁵ *Ibid.*, p. 162-165.

¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷ Voir notamment Meyer Reinhold, « Vergil in the American Experience from Colonial Times to 1882 », *Classica Americana: The Greek and Roman Heritage in the United States*, Meyer Reinhold (dir.), Detroit, Wayne State University Press, 1984, p. 221-241 ; John C. Shields, *The American Aeneas. Classical Origins of the American Self*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 2001 et Craig Kallendorf, *The Other Virgil, 'Pessimistic' Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

¹⁸ Voir le chapitre « Nature the Monster », dans Margaret Atwood, *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, Anansi, 1972, p. 45-67.

D'autres avant lui ont plongé dans les eaux ténébreuses pour une bague, une chanson de son pays le raconte. Il ne fera pas moins que les vaillants chevaliers des chansons, pas moins.
Là-bas, dans les siècles à venir, les Bélonie de père en fils n'en finiront plus de raboter et polir cet épisode de la chronique qu'on a appelé le combat des charrettes. Car nul n'est dupe au pays, c'est la Mort en personne qui est entrée en lice ce jour-là et qui a tiré l'épée contre la Vie¹⁹.

La rencontre entre voyage sur terre et sur mer est aussi l'occasion d'un mélange de références, puisque dans ce combat des charrettes est sollicité un univers de chevalerie, où le roman concurrence fortement la chanson de geste : *Pélagie-la-Charrette*, c'est l'Odyssée sur l'Atlantique, mais aussi *Le Chevalier de la Charrette* en Acadie.

Ce dernier exemple le dit assez, les œuvres ne se contentent pas de reprendre de grands schèmes d'épopées canoniques, mais sont nourries de références précises, surtout *Pélagie-la-Charrette* – il faut d'ailleurs rappeler qu'Antonine Maillet a étudié le grec, fait assez rare dans une culture savante canadienne-française dominée par le latin de l'Église. La référence épique principale est naturellement l'Odyssée, avec le *nostos* qui habite le petit peuple de la Charrette : « Les Girouard avaient la nostalgie dans le sang, comme d'autres la peur ou l'angoisse²⁰ ». Plus significative encore est l'allusion au chant des sirènes. Ainsi un personnage joue de la flûte de roseau, et cette musique, qui va séduire les Iroquois qui s'opposent à la petite équipée, est ainsi étrangement comparée : « Ils entendaient le chant des sirènes dans les îles du Sud, et le vent du large dans les haubans, et le rire des jeunes Acadiennes au jour de leurs noces, et les refrains des femmes qui cardent la laine et tissent le lin, et la voix des ancêtres qui les appelait et les invitait à rentrer au pays²¹. » L'étrangeté se résorbe si l'on replace la comparaison dans le vaste système de réécriture épique que propose ce roman²².

Références épiques et romanesques travaillent donc ensemble à la construction de l'héroïsme et à l'inscription dans un canon mondial. D'après négociations intertextuelles se jouent dans ces romans, qui tous deux prennent le contrepied non seulement d'une histoire officielle, mais d'autres épopées, des épopées en vers. Dans le cas de *Pélagie-la-Charrette*, il s'agit de proposer autre chose pour la mémoire identitaire que *l'Évangeline* de Longfellow, qui raconte par le prisme du romanesque amoureux le Grand Déplacement ; poème publié en 1847, il a été l'un des premiers textes traduits en français d'Amérique et a connu un immense succès. Contre une œuvre qui a la forme de l'épopée (les vers), mais n'en a pas l'intention fondatrice, ni la dimension politique, *Pélagie-la-Charrette* fait retour à l'épopée primitive, homérique, tout en la croisant avec de multiples références romanesques (Rabelais en particulier).

Pour *Texaco*, c'est surtout contre le haut verbe épique de Césaire que se construit le roman. Rappelons que Césaire en est un personnage, représenté de manière ambiguë, à la fois objet d'admiration parce qu'il est le premier Noir à occuper une position importante, mais aussi moqué dans sa vieillesse et son trop long exercice du pouvoir, son indifférence aux maux des petites gens, avec cette scène étonnante où Marie-Sophie Laborieux, venue porter ses doléances, le surprend en train de se masturber au fond de son jardin. On peut sans doute donner aussi un sens littéraire à cette pointe : ce n'est pas seulement l'action politique de Césaire qui s'est détachée des réalités, mais sa poésie, qui a peu à peu délaissé la rugosité du *Cahier d'un retour au pays natal* pour des expériences soit plus hermétiques (*Les Armes miraculeuses*) soit plus univoquement héroïques (*Ferremets*). À chaque fois, le roman doit permettre de dégager

19 Antonine Maillet, *Pélagie-la-Charrette*, op. cit., p. 254.

20 *Ibid.*, p. 101.

21 *Ibid.*, p. 198.

22 Pour un relevé et une analyse plus exhaustive de ces références, notamment des épithètes homériques, voir le riche article d'Iréna Trujic déjà cité.

l'épopée de ses oripeaux de vers pour la replonger dans sa jeunesse primitive et sa complexité politique.

Appropriations et « contre-épopée »

Bien sûr, les motifs épiques sont retravaillés et appropriés dans ces textes, à tel point que l'on peut hésiter parfois à les désigner comme des épopées ou des contre-épopées, pour reprendre un terme développé par Inès Cazalas, dans sa thèse consacrée aux « contre-épopées généalogiques²³ » et dont les outils conceptuels conviennent fort bien aux romans dont nous parlons. Ainsi, l'un des renversements les plus évidents par rapport au canon épique occidental est la concentration des valeurs héroïques et même guerrières dans les mains des femmes. C'est à chaque fois un personnage féminin qui guide et qui se bat. Dans une scène exemplaire, Marie-Sophie Laborieux, qui vient de fonder son lieu, *Texaco*, tout contre l'En-ville, affronte le gardien au nom cocasse de Mano Castrador. Mais rien n'y fait, le gardien ne castrera pas l'héroïne et n'aura pas raison de sa persévérance, de son industrie, de son labeur – puisque l'onomastique est dans ces deux romans très soignée, rappelons ici que *labor* est un grand mot virgilien. Labor l'emporte donc sur Castrador. Dans *Pélagie*, lorsque meurt le petit Frédéric, tout le monde s'attend à ce que le prochain nouveau-né soit un garçon, mais c'est une fille, comme en signe de la nouvelle place des femmes, ce que signifient Pélagie et la sage-femme Céline : « Si l'Acadie n'avait pas péri corps et biens dans le Grand Déangement, c'était grâce aux femmes. Et elle cracha par terre, Céline, pour montrer aux hommes ce que sa race savait faire²⁴. » La petite fille ne sera pas nommée Federica, ne portera pas l'un des prénoms féminins typiques de l'Acadie, mais s'appellera « Virginie », comme l'État américain de sa naissance, ainsi nommé pour une puissante reine d'Angleterre. Ce faisant, il s'agit bien de « créer un lignage nouveau » : « Et l'on baptisa la première Virginie dans les formes et cérémonies²⁵ ». *Pélagie* est donc un récit à la fois de retour et de fondation : un changement est introduit dans le mouvement même du retour.

Une deuxième appropriation de l'épopée héroïque, assez typique des réécritures romanesques modernes, réside dans la revendication du petit, du quotidien, de la survie, plutôt que de la gloire et de la mort. Certes, un tel point de vue implique une simplification des valeurs épiques, même primitives, puisque si Achille choisit la mort glorieuse, il le regrette devant Ulysse (*Odyssée*, chant xi), qui a pour sa part préféré la ruse et la survie au grand courage, dont il est pourtant capable. Il reste que les deux romans s'écrivent contre une histoire officielle constituée de hauts faits et sapent l'héroïsme établi. Dans le cas de *Pélagie*, le roman est écrit contre l'histoire d'une amnésie, qu'a voulue le colon anglais en rasant tous les signes identitaires du paysage et en faisant éclater l'Acadie ; si la mémoire résiste du côté du Bas-Canada, puis du Québec (dont la devise est « je me souviens »), elle est très fragile pour l'Acadie, portée par ces récits oraux changeants que nous venons d'évoquer. Dans le cas de *Texaco*, il s'agit à la fois de réparer l'amnésie (telle celle du père de Marie-Sophie qui n'en revient pas quand l'impyok africaine « racontait des choses extravagantes à propos d'un voyage dans la cale d'un bateau négrier²⁶ ») et d'écrire une autre histoire que celle du colonisateur : la chronologie qui figure en frontispice du roman consti-

23 Inès Cazalas, *Contre-épopées généalogiques. Fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, António Lobo Antunes*, thèse soutenue à l'Université de Strasbourg en 2011.

24 Antonine Maillet, *Pélagie-la-Charrette*, op. cit., p. 145.

25 *Ibid.*, p. 146.

26 Patrick Chamoiseau, *Texaco*, op. cit., p. 125.

tue à cet égard un dispositif qui programme de manière exemplaire la lecture, en opposant le temps vécu, le temps des matériaux de construction (« temps de paille », « temps de fibrociment », « temps béton ») aux dates officielles²⁷. Il n'est jamais de grand principe dans ces romans, mais toujours une attention extrême au concret, au singulier : ainsi lorsque le personnage de Bélonie veut tirer une vérité générale de la mort d'un enfant (« pour grandir, il faut laisser la peau de l'enfance derrière soi²⁸ »), Pélagie lui répond sèchement : « Non, Bélonie, point de paraboles. C'est point l'enfance d'un peuple qui gît là dans le foin sauvage ; c'est le petit Frédéric qui grimpeait, dans les âbres encore hier et mangeait des cerises à grappes²⁹ ». Tout est également perçu par le détail quotidien dans *Texaco* ; tous les grands « événements » sont vus, sentis, par une perception particulière³⁰, celle du père de Marie-Sophie pour l'éruption de la Montagne Pelée, ou celle de Marie-Sophie pour le récit cocasse de la visite du général De Gaulle, qu'elle attendait comme un invité personnel. C'est ainsi que se constitue une histoire plurielle, « des histoires » dit Chamoiseau, qui s'oppose à la « grande Histoire ».

Ces jeux de perspective, ces renversements de point de vue, ce travail de sape des représentations officielles pourraient sembler relever davantage du travail critique mené par le roman que de l'ambition fondatrice de l'épopée. Pourtant, c'est bien par le maillage des singularités, par l'accumulation du divers que ces œuvres se veulent fondatrices. Elles sont bien des contre-épopées si l'on considère qu'elles prennent le contre-pied des « épopées pétrifiées », pour reprendre encore le terme d'Inès Cazalas, mais rejoignent en revanche la polyphonie et la pensée critique mise en œuvre par les grands textes épiques. Le terme de « contre-épopée » est ainsi bien plus heureux que celui « d'anti-épopée » ou « d'anti-épopée » que l'on entend souvent à propos du roman, car il permet de formuler à la fois la critique et l'affinité : c'est tout contre l'épopée que s'écrit le roman épique. On pourrait ici reprendre les propos de l'urbaniste, qui définissent un autre monument pour l'Amérique : « Le monument, là comme dans toute l'Amérique, ne s'érige pas monumental : il irradie³¹. » Irradier, plutôt que monumentaliser, voilà la tâche des ces épopées américaines. On pense ici aux propos d'Édouard Glissant sur le paysage qui tient lieu de monument aux Antilles et qui valorise, comme Chamoiseau, l'horizontalité sur la verticalité dans les représentations mémorielles³².

Revenons en conclusion sur la notion de « travail épique », élaborée par Florence Goyet à partir d'un corpus d'épopées guerrières³³, et qui permet de penser l'épique en relation avec la nouveauté. Le travail épique est la mise en récit d'une crise politique et, par des outils narratifs, l'invention, avant l'existence des concepts, de solutions politiques : ainsi dans *Illiade*, par des séries de parallèles et d'homologies, sont confrontés des modèles de pouvoir et émerge la pensée d'une royauté moins autocratique ; ainsi dans *La Chanson de Roland* est réfléchi la crise du pouvoir féodal et émerge la pensée d'une royauté plus centralisée. La notion est délicate à manier pour des textes

27 Sur cette révision de la chronologie officielle, voir en particulier Lorna Milne, *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2006, p. 114-116.

28 Antonine Maillet, *Pélagie-la-Charrette*, *op. cit.*, p. 55.

29 *Ibid.*

30 Sur l'importance de la perception dans le récit de *Texaco*, voir Béatrice N'Guessan Larroux, « Transposition et invention génériques dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau », *Chamoiseau et la mer des récits*, P. Soubias, M.-J. Fourtanier, G. Larroux, C. Mazauric, D. Rumeau (dir), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Littératures des Afriques », 2017, p. 207-221.

31 Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 431.

32 « Notre paysage est notre propre monument : la trace qu'il signifie est repérable par-dessous. C'est tout histoire. », Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 21.

33 Voir *Penser sans concept*, *op. cit.*

contemporains, d'une part parce que ceux-ci sont pris dans une saturation conceptuelle – les solutions que propose par exemple Chamoiseau doivent en fait beaucoup à la philosophie, la « mangrove », modèle de développement urbain et communautaire de Texaco, est très proche du « rhizome » de Deleuze. D'autre part, le travail épique fait émerger des solutions qui n'apparaissent qu'*a posteriori* et que nous ne saurions distinguer dans des textes contemporains faute de recul nécessaire. Rien n'est moins sûr que la mise en place d'un travail épique dans ces romans donc. En revanche, par leur position plus tardive, parce qu'ils miment des gestes primitifs au lieu de les inaugurer, ils reposent sur un travail intertextuel, dont l'enjeu n'est certainement pas purement littéraire, mais pose des questions identitaires profondes. Surtout, en plongeant le roman dans les sources de l'épopée primitive, *Pélagie-la-Charrette* et *Texaco* font collaborer roman et épopée pour l'émergence du nouveau et mettent à mal, une fois de plus, toute dichotomie que l'on pourrait tenter d'établir entre les genres. Dans un ouvrage très stimulant, un essai « d'énergétique comparée »³⁴, Pierre Vinclair montre que le roman emploie l'original pour dire le nouveau lorsque l'épopée emploie l'ancien (des outils stylistiques notamment) aux mêmes fins. Les romans du Nouveau Monde que nous venons d'évoquer pourraient à plusieurs égards se prêter à ce filtre d'analyse convaincant. Il reste qu'ils défient aussi en partie ces catégories et attestent la puissance continue du désir d'épopée et la capacité de l'épopée et du roman à s'allier pour fonder littérairement des communautés à même la critique et la complexité politiques.

34 Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.