



HAL
open science

Une réponse "fictionnalisée" aux violences historiques : Indigo de Marina Warner (1993) comme réécriture de l'Histoire

Eileen Williams-Wanquet

► To cite this version:

Eileen Williams-Wanquet. Une réponse "fictionnalisée" aux violences historiques : Indigo de Marina Warner (1993) comme réécriture de l'Histoire. Travaux & documents, 2008, Récit, Mémoire, Histoire, 34, pp.93-103. hal-01157760

HAL Id: hal-01157760

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01157760v1>

Submitted on 5 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Une réponse « fictionnalisée » aux violences historiques : *Indigo* de Marina Warner (1993) comme réécriture de l'Histoire

Eileen WILLIAMS-WANQUET

Le roman *Indigo* de Marina Warner a été publié en 1993. Il s'inscrit dans le regain d'intérêt pour l'Histoire que manifeste le roman anglais dans les années 1980, et qui fait partie d'une attitude révisionniste plus générale, s'interrogeant sur la nature de la réalité et sur la possibilité de la connaître, ainsi que sur la notion de sujet. Il ne s'agit pas d'écrire des romans historiques qui, d'après le critique hongrois Lukács, ont une visée patriotique d'assujettissement idéologique. Bien au contraire. Cette remise de la question de l'Histoire au goût du jour dans le roman a été influencée par le courant dit « narrativiste » en histoire des années 1970 et 1980 qui, sans pour autant nier l'obligation de vérité historique, bouleverse l'étanchéité traditionnelle entre histoire et fiction. Si l'écriture de l'Histoire n'est pas simplement mise en intrigue chronologique d'un pur événementiel, si elle comporte une part d'artifice littéraire et de subjectivité, le passé peut être revu à la lumière du présent. Le roman se donne alors deux tâches : (i) réfléchir sur la manière dont l'Histoire est écrite ; (ii) réécrire l'Histoire traditionnelle d'un nouveau point de vue — si l'Histoire est discours, elle peut être réécrite.

D'où l'appellation « métafiction historiographique » de la critique canadienne Linda Hutcheon¹ pour caractériser toute une catégorie du roman anglais de la fin du XX^e siècle. Le terme « métafiction » a deux significations : d'abord, il peut désigner une autoréflexivité (une réflexion sur l'écriture). Le rôle de ces métafictions historiographiques est donc de réfléchir sur la manière dont l'Histoire est écrite ; la question de savoir comment nous connaissons et écrivons l'Histoire devient donc la thématique du texte. Le regard porté sur l'Histoire et son écriture est critique, visant à mettre à nu les accidents et les conflits de l'Histoire.

Mais ce type de texte est aussi très souvent métafictionnel dans le deuxième sens du terme, celui d'une fiction sur une fiction. Linda Hutcheon nomme « parodie moderne »² cette réécriture d'un texte antérieur. Ce terme mérite aussi une brève définition, car il dévie de la définition classique de la parodie. Une des

¹ Voir Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism*, London : Routledge, 1988.

² Voir Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London : Routledge, 1991.

caractéristiques de la littérature britannique contemporaine est ce que Gérard Genette appelle l'« hypertextualité », c'est-à-dire la reprise d'un texte antérieur, l'« hypotexte », sans lequel il ne pourrait exister. Cette hypertextualité est souvent signalée par diverses formes d'« intertextualité », terme réservé ici à la présence effective d'un texte dans un autre, sous la forme de citations, de références, d'allusions, etc³. La relation de l'hypertexte à son hypotexte est soit de l'ordre de l'imitation (ou pastiche) soit de l'ordre de la transformation (ou parodie). La relation entre textes qui est privilégiée par les réécritures contemporaines est celle de la transformation parodique. Contrairement à la définition classique de la parodie, cette transformation peut concerner à la fois la forme et le contenu, et est dépourvue de son sens de raillerie d'un texte cible. Il s'agit donc de la révision d'un texte antérieur, d'une répétition avec une différence, dont la cible n'est pas le texte antérieur mais l'écriture de l'Histoire et le monde contemporain. Il s'agit en fait d'un dialogue entre discours saturés d'idéologie, entre mises en intrigue du monde ancrées dans différents contextes spatio-temporels. Cette littérature révisé et réécrit les intrigues du passé, qui sont « décontextualisées » puis « recontextualisées » dans le monde contemporain, et ainsi revues d'un point de vue différent. Ainsi, loin de n'être qu'un dialogue intratextuel coupé du monde, la parodie moderne utilise la parodie comme dispositif structurel dans un but satirique, ayant pour cible le monde extratextuel.

Je voudrais appeler « postréaliste » ce type de réécriture qui allie métafiction historiographique et parodie moderne. Le terme « postréaliste » a l'avantage de situer ces réécritures dans le droit-fil du roman réaliste, dont les fondements philosophiques ont été invalidés et qui doit donc trouver de nouvelles façons de dire le monde, tout en signifiant l'époque visée (celle de la « postmodernité »). La réécriture postréaliste est une catégorie foncièrement paradoxale par son curieux mélange d'autoréflexivité et de retour à l'histoire après le formalisme désengagé de la littérature moderniste d'avant-garde. Elle est définie par un double ancrage : (i) elle est ancrée dans le temps et dans l'espace par des procédés réalistes ; (ii) elle est enracinée dans des textes antérieurs par divers procédés transtextuels. L'ancrage spatio-temporel est lui-même double : (a) des références à des personnages et à des événements historiques « contextualisent » la réécriture dans un « passé empirique », qui est en fait celui de l'hypotexte ; (b) de nombreuses références réalistes « recontextualisent » la réécriture dans le « présent empirique » qui lui est contemporain. Foncièrement subversives, ces réécritures remettent en question l'ordre dominant, en révisant ses mises en intrigue, soumettant les faits historiques à un nouvel éclairage, suggérant ainsi d'autres possibilités d'organisation du monde.

³ Voir Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982, p. 7-17.

Je vais maintenant tenter de montrer comment le roman de Marina Warner, qui reprend deux textes fondateurs de la culture occidentale moderne — les livres d'histoire coloniale et *La Tempête* de Shakespeare — correspond à ce que je viens de définir comme le roman postréaliste anglais. Dans un premier temps, je vais examiner comment *Indigo* allie double ancrage spatio-temporel, pastiche, ironie, et inversion de points de vue pour déconstruire l'Histoire coloniale anglaise. Il s'agira ensuite d'analyser comment la réécriture de l'intrigue « impérialiste » de *La Tempête* de Shakespeare fonctionne comme une parodie moderne, pour réécrire la version de l'Histoire qui sous-tend la pièce, explorant le thème du pouvoir et comblant les blancs en redonnant voix aux minorités silencieuses. Enfin, je mettrai en lumière l'utilisation que fait *Indigo* du réalisme magique, du symbolisme, ainsi que de la réécriture enchâssée de contes de fées et d'éléments mythologiques pour reconstruire une « autre histoire », au féminin cette fois.

Indigo est situé dans un double contexte géographique et historique, puisque l'histoire se déroule alternativement à Londres à deux moments du XX^e siècle (en 1948, puis de 1969 à 1983) et dans deux îles Sous-le-Vent des Petites Antilles, d'abord au XVII^e siècle (de 1600 à 1620), puis au XX^e siècle (de 1969 à 1983). Il y a donc deux intrigues, qui sont séparées par trois siècles. L'une se passe au XVII^e siècle et met en scène la population des îles au moment de l'arrivée des premiers colons anglais. L'autre concerne la vie de la famille Everard, les descendants des premiers envahisseurs, qui vivent à Londres au XX^e siècle. La période de colonisation à proprement parler et les luttes franco-anglaises qui s'ensuivirent sont effacées par l'intrigue principale, qui démarre en Angleterre contemporaine, pour revenir aux Antilles au début de la politique de décentralisation administrative appliquée par le Royaume-Uni, et se terminer lorsque l'indépendance est enfin acquise, en 1983. Ce choix de « tranches d'histoire » révèle d'emblée que Warner s'intéresse avant tout aux questions de pouvoir et de prise de possession : à la dépossession, puis à la restitution des îles aux indigènes. Les deux intrigues sont reliées par les personnages contemporains qui retournent aux Antilles sur les pas de leurs ancêtres, et ils convergent le jour du 350^e anniversaire de la prise de possession de l'île principale par les Anglais.

L'ancrage dans le temps et dans l'espace se fait de manière réaliste, le texte renvoyant sans cesse à des éléments extratextuels. Ainsi des noms de personnages historiques, des dates et des cartes géographiques permettent au lecteur de reconnaître les lieux et de situer l'action dans l'histoire coloniale britannique, ainsi que dans l'histoire créole du père de l'auteur. Les îles fictives de « Liamuiga » et « Oualie » correspondent aux deux îles sœurs de Saint-Kitts et Nevis. La prise de possession de « Liamuiga » par le personnage de Kit Everard en 1619 est clairement

une réécriture romanesque de la découverte et de l'annexion historique de l'île de Saint-Kitts en 1624, par Sir Thomas Warner, l'ancêtre de l'auteur. De plus, l'héroïne du XX^e siècle, Miranda, est de la même génération que la romancière, ce qui renforce l'enracinement autobiographique de l'œuvre. Le personnage de Sir Anthony Everard, le descendant du premier colon, Kit Everard, est aussi inspiré par le propre grand-père de la romancière.

La partie antillaise du roman qui se situe au début du XVII^e siècle respecte donc les grandes lignes chronologiques des livres d'histoire en ce qui concerne le début de la colonisation anglaise, puis l'apport des premiers esclaves. *Indigo* conserve donc en filigrane une trame historique traditionnelle, une certaine « objectivité » historique, comme pour indiquer qu'il offre bien une réflexion sur le monde. Mais si faits historiques, éléments autobiographiques et événements fictifs sont inextricablement mêlés, c'est pour souligner la discursivité de l'histoire. En outre, le roman se démarque de la vérité factuelle par de légers glissements : non seulement les dates sont légèrement modifiées, mais les noms des personnages sont eux aussi transformés. Par exemple, le nom du vrai roi des Amérindiens de l'île de Saint-Kitts en 1624, Tegreman, devient, dans un chevauchement de sons, Tiguary. En somme, aussitôt mis en place, le réel est déstabilisé, comme pour signifier que l'Histoire, comme « rapport imaginaire » au réel, peut être revue et corrigée. Le réel existe, on ne peut pas le nier, il est universel et pose toujours les mêmes problèmes, mais puisqu'on le connaît par le texte, on peut le percevoir différemment en réécrivant le texte. Le réel ne change pas, c'est l'optique qui change, sa mise en forme, sa mise en scène, son articulation. De plus, la conception linéaire traditionnelle du temps du roman réaliste est subvertie par la relation dialogique qui s'établit entre passé et présent, grâce aux allées venues dans le temps, aux nombreux parallèles entre les personnages du XVII^e siècle et ceux du XX^e siècle, et à l'omniprésence de Sycorax, une guérisseuse indienne vraisemblable et attachante, dont la voix résonne au-delà de la tombe. Le passé peut donc être revu à la lumière du présent.

Ainsi *Indigo* s'octroie-il le droit de recomposer les faits selon une logique subjective, comme le fait tout historien. Le roman veut d'abord montrer que l'Histoire n'est qu'un mythe, une fiction comme une autre, que l'Histoire est celle des vainqueurs. Reconnaisant le « rôle initial » que joue le document en Histoire⁴, *Indigo* met à jour les sources documentaires utilisées pour écrire l'Histoire coloniale telle qu'elle survit chez les descendants des premiers colons, la famille Everard, telle qu'elle est racontée dans leurs mémoires familiaux et dans les livres d'Histoire qui se trouvent sur leurs étagères, ou illustrée par les tableaux qui ornent leurs murs. Ces sources ne présentent qu'une vision très subjective et partielle des

⁴ Paul RICCEUR, *Histoire et vérité*, Paris : Seuil, 1955, p. 40.

choses, comme nous l'illustrent les pastiches des lettres suffisantes écrites par le fondateur de la colonie, les lettres du roi d'Angleterre le nommant gouverneur de l'île, et les récits de voyage zélés d'un missionnaire très connu, le Père Labat. Ces sources deviennent comiques par leur ton prétentieux, par la fausseté évidente de leur vision, et par le décalage entre le style vaniteux et la triste réalité décrite. Il s'agit bien de satire, dont la cible est l'élaboration de l'Histoire coloniale. Pour montrer que, en revanche, le point de vue des Indiens est passé sous silence dans les livres d'Histoire, le roman utilise comme symbole l'extinction de voix d'Ariel, une esclave Arawak.

Une fois la sélectivité et la subjectivité des sources historiques démontrées, *Indigo* recompose les faits selon la vision inverse des choses, renvoyant au statut de fiction le récit historique dit réaliste. Afin de mieux démanteler l'ethnocentrisme européen, Warner emploie une technique narrative qui consiste à présenter les mêmes événements narratifs — qui sont censés représenter la réalité — de deux points de vue opposés. Le point de vue des Indiens correspond à ce qui s'est réellement passé, alors que la vision des Occidentaux est présentée comme étant non seulement très partielle, mais aussi erronée. L'ironie consiste à placer le premier colon, Kit Everard, dans des situations où la fausse image qu'il s'est formée, du monde et de lui-même, est en désaccord total avec l'univers « réel ». Pour les premiers colons, ces îles sont des terres peuplées de « sauvages » dépourvus d'une âme, rien de plus que les deux volcans répertoriés par Christophe Colomb sur sa carte, à prendre afin de s'enrichir. Kit Everard a une vision hautement romantique de sa propre personne, s'imaginant en corsaire, en pionnier, en grand aventurier, et justifiant confortablement son enrichissement personnel par le sentiment qu'il a d'être l'agent de Dieu, de la Civilisation, et de l'Angleterre. Mais le lecteur, qui a pu sympathiser avec des indigènes humainement très évolués *avant* l'arrivée des Européens, perçoit avec eux les colons comme de mystérieux et menaçants prédateurs venant de la mer. Les événements narratifs confirment avec humour que Kit Everard est un homme faible, qui se justifie hypocritement par sa religion, et que les vrais sauvages sont les Européens, par leur manque total de respect pour les populations dont ils s'approprient féroce et malhonnêtement les terres et les femmes. Ce qui fut en réalité l'extinction de tout un peuple et d'un mode de vie pour assouvir des pulsions dominatrices est ainsi raconté avec nostalgie par les vainqueurs comme une victoire héroïque contre de dangereux sauvages.

Indigo remet en cause non seulement la version des faits donnée dans les livres d'histoire, mais aussi celle qui sous-tend les reconstructions fictives de la colonisation. Derrière *Indigo* se profile *La Tempête* de Shakespeare.

L'hypertextualité est signalée par divers éléments intertextuels : par exemple, les ressemblances entre les personnages, qui portent parfois le même nom ; la reprise de l'intrigue « coloniale » de la prise de possession d'une île par des Européens ; la citation de certains vers de *La Tempête* qui reviennent comme un leitmotiv. Cette révision de la prise de possession de l'île de Caliban par Prospéro s'inscrit, bien sûr, dans une longue liste de réécritures de *La Tempête* — comme par exemple, celle d'Aimé Césaire — surtout depuis les années 1960, la pièce de Shakespeare étant interprétée comme offrant une réflexion sur le thème du pouvoir et du colonialisme, et comme véhiculant un hypotexte plus diffus, celui de l'impérialisme européen. Ainsi *Indigo* décontextualise l'intrigue coloniale et les personnages de *La Tempête*, les enlevant de leur contexte élisabéthain, situé à l'aube de l'impérialisme de la modernité, pour les recontextualiser dans un contexte occidental contemporain, marqué par une conscience coupable par rapport à la colonisation. Les événements de *La Tempête* sont ainsi décontextualisés et recontextualisés spatialement — de la Méditerranée aux Antilles — pour offrir un commentaire sur la colonisation britannique aux Caraïbes. Mais ils le sont aussi temporellement — du XVII^e siècle au XX^e siècle — afin de réviser les événements coloniaux d'un point de vue contemporain. Le *muthos*, c'est-à-dire la mise en intrigue de mêmes faits, se trouve donc transformé par un nouvel éclairage. Warner s'approprie donc le texte antérieur pour réviser le passé historique d'un point de vue présent, travaillant sur les fondements idéologiques du texte. Ainsi, la réécriture, loin de se limiter à un jeu linguistique abstrait, sert-elle de métacommentaire au réel, qui est mis en intrigue selon un point de vue nouveau, ancré dans un nouveau contexte spatio-temporel.

Warner dit clairement que son but était de combler les blancs de la pièce, surtout de redonner voix aux minorités silencieuses représentées par les personnages féminins, et d'inverser le point de vue eurocentrique. Alors que Shakespeare, écrivant pour un public élisabéthain à une époque impérialiste, accepte plus ou moins l'ascendance morale de Prospéro sur Caliban, Warner reprend certains personnages de *La Tempête* avec des différences significatives, inversant ironiquement les rôles entre colons et colonisés. Le Prospéro de Shakespeare survit depuis le XVII^e siècle dans *Indigo*, non pas comme un seul personnage, mais comme une mentalité tyrannique, incarnée par trois siècles de personnages masculins de la bien nommée famille Everard (« *ever* » : toujours). Leur mentalité ressemble à s'y méprendre au « complexe de Prospéro » décrit par Octave Mannoni⁵. Ainsi ils illustrent comment l'exploitation violente d'un peuple par un autre est rendue possible par une mentalité fondamentalement impérialiste, qui reste inchangée à travers les âges, et qui se manifeste de diverses façons, autant dans le domaine

⁵ Voir Octave MANNONI, *Prospero and Caliban : The Psychology of Colonisation*, Ann Arbor, U of Michigan P, 1990.

privé que dans la sphère publique. Le Caliban de Shakespeare, le « sauvage » du Nouveau Monde, est l'enfant de la sorcière Sycorax et du diable. Il est un personnage monstrueux, mi-homme mi-poisson, qui, incapable de sentiments élevés et guidé uniquement par ses instincts les plus bas, tente de violer la vertueuse Miranda. Son nom est sans doute dérivé de « Carib », un « sauvage » du Nouveau Monde, appartenant à la race des Caraïbes, réputés être des cannibales barbares. Par contre, le Caliban de Warner se nomme Dulé, qui veut dire « affliction » dans la langue des indigènes. Comme Caliban, Dulé est difforme : il est anémié, louche, voit mal, est différent des autres indigènes, plus petit et trapu, avec des traits plus grossiers. Il est aussi mi-poisson, voit mieux sous l'eau et passe son temps à nager, à pêcher ou à s'aventurer sur la mer. Mais sa monstruosité vient de sa naissance étrange : Sycorax, la guérisseuse, l'a délivré *in extremis* du corps d'une esclave déjà enterrée, que la marée avait rejeté sur la côte, avec tout un lot de cadavres d'esclaves jetés à la mer par un des premiers négriers pratiquant le commerce triangulaire. La mer devient donc métaphore du vrai démon qui a engendré Dulé : l'esclavage. De plus, les rôles sont inversés. C'est Kit Everard, et non pas Dulé/Caliban, qui est comiquement associé à un poisson : pour les indigènes, Kit sent le poisson, sa peau rouge lui donne l'apparence d'une crevette rose et il leur semble être couvert d'écailles. Finalement, la tentative de viol vient de l'homme « civilisé », puisque Kit Everard ne peut résister à son désir violent pour Ariel, la jeune Indienne Arawak.

Illustrant les préoccupations communes des écritures féministe et post-coloniale, Warner rétablit en même temps, le point de vue des vaincus et les voix féminines absentes de *La Tempête*. *Indigo* restitue voix, passé et humanité à Sycorax, la mère sorcière de Caliban, personnage lui-même inspiré de la sorcière Médée dans les *Métamorphoses* d'Ovide, et qui ne figure pas en tant que personnage dans la pièce de Shakespeare. La Sycorax de Warner, qui porte le même nom que la sorcière de Shakespeare, est une Indienne chassée de sa tribu à cause de ses pouvoirs surnaturels. Au XVII^e siècle, elle vit seule avec ses deux enfants adoptifs, Ariel, la petite Arawak abandonnée, et Dulé, le rescapé de l'esclavage. Dotée de pouvoirs et de perceptions surnaturels, elle ne pratique pas la magie noire comme la sorcière de Shakespeare, mais est, au contraire, une grande voyante et une guérisseuse, dont la tombe devient un lieu de pèlerinage. L'esprit de l'air shakespearien, Ariel, subit un changement de sexe et prête son nom à une petite fille arrachée à ses parents et à son pays, et dont le mutisme symbolise l'effacement de la voix de son peuple. Personnage androgyne et rejeté par tous, elle est aimée par un Européen (comme l'est Pocahontas) et fait figure de troisième élément, de trait d'union entre civilisations. Miranda, le seul personnage féminin de *La Tempête*, est réincarnée en jeune femme moderne, féministe, sexuellement libérée et qui, contrairement à la Miranda de Shakespeare, se rebelle contre

l'autorité patriarcale de son père et de son grand-père. Rongée par la culpabilité pour les crimes commis par ses ancêtres, elle devient la conscience centrale de la partie contemporaine de l'intrigue. En restituant les voix des vaincus et des femmes, jusque-là passées sous silence, Warner rend l'île à Sycorax, rétablissant ainsi la matrilinéarité de l'île, défaite par la patrilinéarité de Prospéro.

Si Warner recrée les personnages shakespeariens et redonne voix aux minorités exclues, elle transforme aussi les relations entre les personnages. Et si elle reprend le ton moralisateur et sentimental du roman traditionnel, elle inverse la bonne justice de *La Tempête*, sous la forme d'une revanche et d'un renouveau. Le Kit contemporain, qui s'était enrichi en développant le tourisme (présenté comme nouvelle forme de colonisation) dans les îles, termine sa vie ruiné, vivant au même endroit que ses ancêtres colons, mais ironiquement dans les mêmes conditions que les indigènes du XVII^e siècle. Plantes et animaux envahissent les hôtels abandonnés, comme pour souligner qu'il y a une sorte de justice poétique naturelle. La nature, détruite par les premiers colons, prend sa revanche. Miranda devient héritière et concubine de George Felix, l'acteur antillais qui joue le rôle de Caliban. Ainsi celle qui se sent impliquée dans le passé impérialiste de son pays, et que la culpabilité ronge, est récompensée par l'amour et la fortune. Elle épouse symboliquement un Caliban réhabilité, dont elle a un enfant, unissant de la sorte colons et colonisés, blancs et noirs, Ancien et Nouveau Mondes.

Mais *Indigo* ne se contente pas de dénoncer les méfaits du colonialisme et d'inverser les points de vue entre vainqueurs et vaincus, en réécrivant la version officielle de l'Histoire ainsi que la littérature qui la véhicule. Elle comble davantage les silences de l'Histoire en inventant une histoire parallèle. Puisque les vaincus n'ont pas laissé de traces extérieures, de documents écrits, l'auteur va approcher son objet purement de l'intérieur, va fournir fictivement la réponse des vaincus en réécrivant leur Histoire. Cette autre histoire, écrite comme une sorte de conte de fées dans un style très sensuel et poétique, sera fondée sur des légendes orales et présentée par les voix féminines absentes de *La Tempête*.

Les références à la voix d'outre-tombe de Sycorax — tuée par les premiers colons et enterrée à la verticale avec la bouche près du sol — encadrent la partie du roman qui se passe aux Antilles au XVII^e siècle et dont elle devient la figure centrale. De sa tombe, Sycorax entend les « bruits de l'île ». La citation exacte de la phrase de *La Tempête*, « *The isle is full of noises* » (énoncée par Caliban pour décrire les formes sonores complexes émises par l'esprit de l'air, Ariel), introduit et clôt la partie du roman qui concerne la prise de l'île. Ces mots reviennent régulièrement au fil des pages, parfois comme citation déformée, avec un glissement de « *noises* » à « *voices* ». Ce bruissement de voix peuple l'air de l'île comme

des ondes de radio qui se mêlent et s'entrechoquent. Sycorax est, elle-même, la source de beaucoup de ces « bruits », exprimant son regret pour son amour trop possessif d'Ariel. Mais Sycorax apparaît surtout comme la réceptrice de toutes les voix (passées et présentes) de son île, qui sont en fait les lamentations des morts, mêlées aux regrets et aux souhaits des vivants. Elle devient ainsi l'esprit qui survit à travers les âges, la mémoire de son peuple, dans ce roman qui s'apparente au genre du réalisme magique par la présence toute naturelle d'esprits qui communiquent avec les vivants, ouvrant la porte qui sépare la vie de la mort.

Serafine, descendante de Sycorax et nourrice créole faisant figure de substitut maternel de la famille Everard, exilée à Londres quatre siècles plus tard, capte ces voix transmises par Sycorax et les transforme en contes, qu'elle raconte aux deux demi-sœurs Everard, Miranda et Xanthe. Les sources orales de ces contes sont donc les voix des morts qui survivent à travers les siècles. Ainsi, ce que Serafine appelle son « autre histoire » parallèle à l'Histoire traditionnelle et passée sous silence, est une sorte d'histoire occulte, transmise oralement des Antilles à Londres, du XVII^e siècle au XX^e siècle. Elle permet de rétablir la voix des indigènes, des vaincus, de combler le silence d'Ariel. Ces contes enchâssés sont une réécriture synthétique de légendes antillaises, de mythologie gréco-romaine et de contes de fées occidentaux. Le premier conte est une réécriture, à la fois, de la légende du roi Midas et du conte de fées de Grimm, *L'Oie d'or*. Le deuxième conte est une version antillaise de *La Belle et la bête*. Le troisième conte fait écho à l'histoire de Narcisse. La position de ces trois contes dans la structure du roman n'est pas anodine : formant des chapitres à part et situés au début, au milieu et à la fin du livre, ils permettent d'unifier le roman et d'effacer les différences entre pays, époques, civilisations et même entre vie et mort. Surtout, ils encadrent littéralement l'intrigue et servent de « miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit »⁶ : en d'autres termes ils relèvent de la mise en abyme. Effectivement, de nombreux recouplements structurels et échos verbaux permettent au lecteur de reconnaître dans les contes la relation entre le vieux Sir Anthony Everard et sa fille, Xanthe, qu'il abîme par son amour possessif et égoïste. Ainsi les contes de Serafine fonctionnent comme des miroirs internes de la diégèse. Ce sont des énoncés synecdochiques, qui s'approprient la totalité du récit en le condensant et en l'éclairant de l'intérieur. Toute l'intrigue est donc soumise à un éclairage moral. Le message de Warner va bien au-delà du discours postcolonial. Ces nouvelles versions de mythes antérieurs, ponctuées par des maximes, deviennent des paraboles, qui présentent toutes le même enseignement : elles dénoncent toute forme de pouvoir tyrannique, public ou privé, que ce soit l'impérialisme ou l'amour possessif entre parents et enfants,

⁶ Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 52.

entre hommes et femmes, et prônent un amour généreux, tolérant et surtout respectueux de la liberté de l'autre.

Dans les histoires de Serafine, un monstre marin, qui revient souvent dans les légendes des îles, devient une métaphore comique de la tyrannie. Il se nomme Manjiku (on peut y lire : manger-cru ou manger-tu ou manger-cul). Cette espèce de dragon aime l'odeur du sang, il aime par-dessus tout dévorer les femmes qu'il attire sur la plage en y semant des perles vertes translucides, car il aimerait pouvoir enfanter. Il désire toujours autre chose, toujours plus, surtout ce qui ne lui appartient pas, et souille tout ce qu'il essaie de s'approprier. C'est lui qui a recraché les cadavres d'esclaves qui ont été rejetés par la mer sur les côtes de l'île en l'an 1600. C'est lui qui dévore les corps des indigènes massacrés. Il est égoïste, possessif et gourmand, comme le sont d'ailleurs tous les hommes, nous dit Serafine. Le parallèle évident entre Manjiku et les envahisseurs qui viennent de la mer est confirmé par un détail amusant : sa peau est pâle, voire translucide, et brûle au soleil, tout comme celle des envahisseurs européens.

Mais, le message final du roman va au-delà de la dénonciation et de la réparation des fautes commises dans le passé. Un des thèmes majeurs est la transformation. *Indigo* fait plusieurs fois écho à la chanson clé d'Ariel dans *La Tempête*. Le thème récurrent de la noyade devient une métaphore de la métamorphose, du « *sea-change* » que chante Ariel. Dans des images d'une grande poésie, on apprend que les os des esclaves noyés sont recyclés en huîtres, en corail et en sable. Le roman est d'ailleurs parcouru d'images liées aux huîtres et aux perles. Or, la perle, sécrétée par l'huître, est ici symbole d'illumination et de naissance spirituelle. Elle est l'attribut de la perfection, acquise par une transmutation. Lorsque Xanthe meurt noyée, elle se transforme en perle et, paradoxalement, c'est là qu'elle commence enfin à vivre car elle découvre l'amour. La voix d'Atala Seacole, femme politique et descendante de Sycorax, et qui représente la voix du peuple enfin libéré du joug étranger, se mêle à celle de Xanthe pour appeler au changement. Sycorax, de sa tombe, entend l'appel et sait qu'elle pourra enfin reposer en paix lorsque la boucle se sera refermée, lorsque l'île sera enfin rendue à son peuple, lorsque toutes ces voix se seront tues. Le mal (les envahisseurs, l'esclavage) est venu par la mer (symbole de cruauté chez Shakespeare et de la colère de Dieu dans la Bible) ; la réparation viendra aussi de la mer, symbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne, elle est le lieu des naissances, des transformations et des renaissances. La renaissance spirituelle appelée par *Indigo* consiste en une mutation de l'égoïsme et de la tyrannie en Amour et en respect d'autrui. L'Histoire au masculin est celle de la violence et de la tyrannie, la réécriture féminine du passé consiste à rebâtir progressivement le monde à partir d'une vision nouvelle.

Warner ancre ainsi son roman dans un passé commun en le fondant sur des textes antérieurs de toutes sortes, notamment sur les hypotextes des livres d'Histoire et de *La Tempête* et sur l'hypotexte plus diffus de l'idéologie impérialiste de la modernité, pour donner une œuvre qui mélange les genres et abolit toute frontière temporelle ou spatiale, refusant les oppositions binaires rigides, et affirmant une humanité commune. Reflet du passé, *Indigo* trace l'avenir. Le livre s'inscrit dans une continuité textuelle, tout en y marquant une cassure dans laquelle peut alors s'inscrire une autre vérité. La recreation par la mémoire semble précéder la création, véritable envol métaphorique. Les répétitions de Warner semblent aboutir à ce que Gilles Deleuze nomme « une répétition ontologique », qui appelle un « renversement complet du monde de la représentation »⁷. La conception traditionnelle de la différence comme dérivée d'une ressemblance préalable (ce que Deleuze désigne par l'expression énigmatique : « seul ce qui se ressemble diffère ») est ici renversée : la différence réside plutôt dans l'esprit qui contemple les répétitions — la répétition ne modifie rien à la chose répétée, mais elle transforme l'esprit qui contemple la répétition du semblable (comme le dirait Deleuze : « seules les différences se ressemblent »). En offrant de revoir le passé à la lumière d'une logique différente, Marina Warner invite le lecteur à organiser l'avenir selon d'autres valeurs. Et nous avons là la définition de l'éthique que je retiens ici : la « visée de la vie bonne »⁸ — l'éthique, qui pose des questions et est caractérisée par une perspective téléologique, désigne alors ce qui est *estimé* bon. Comme le précise Paul Ricœur, la violence et le pouvoir font partie intégrante de l'histoire des hommes, mais l'écrivain peut se poser en « conscience », qui « s'oppose comme *éthique* au cours *historique* »⁹.

BIBLIOGRAPHIE

- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1968.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, London : Routledge, 1988.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London : Routledge, 1991.
- MANNONI, Octave, *Prospero and Caliban : The Psychology of Colonisation*, Ann Arbor : U of Michigan P, 1990.
- RICŒUR, Paul, *Histoire et vérité*, Paris : Seuil, 1955.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, coll. « Essais », 1999.

⁷ Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1968, p. 374 et 384.

⁸ Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, coll. « Essais », 1990, p. 202.

⁹ Paul RICŒUR, *Histoire et vérité*, *op. cit.*, p. 240.