**Économies de la migration, politiques de la représentation, crises de la narration : l'écriture de la traite négrière et de la mise en esclavage dans la littérature française au XIX^e^ siècle**

**Carpanin Marimoutou**
**Professeur des Universités**
**Lettres Modernes**
**LCF-LIL, EA 4549**
**Université de La Réunion**

L'esclave est, pour l'essentiel, parlé et représenté à travers les discours des maîtres ou des abolitionnistes. Dès lors, aucun mot issu de la domination ou du paternalisme ne saurait dire qui il est, aucune image issue de la domination ne saurait le représenter, sinon pour l'assigner ou le pacifier.

La terreur liée au monde esclavagiste fait que le temps et l'espace ne sont en réalité pas vécus et perçus de la même façon par les captifs et les marins sur le navire négrier, par les esclaves et les maîtres sur la plantation, par les marrons et les autres sur la colonie esclavagiste. L'esclavage colonial est, littérairement, cet « hors là » — de et dans la culture européenne. Ni l'empire colonial ni l'esclavage n'ont été le thème de la plupart des œuvres de la littérature française même à l'apogée du système esclavagiste. Cependant la problématique littéraire de la domination ainsi que la question esthétique de la représentation et de ses limites ont à voir avec la traite négrière et la figure spectrale de l'esclave, du marron, du révolutionnaire noir.

Cela peut passer par l'invasion de l'ensemble d'un récit consacré à la domination et à la prédation par la métaphore de l'esclavage, comme dans *La Fille aux yeux d'or* de Balzac, qui transporte la relation esclavagiste au centre même de Paris, ou, par le thème de la mélancolie et de l'impossible amour dans *Ourika* de Claire de Duras, confession d'une jeune femme noire, « rapportée du Sénégal » dans sa petite enfance et élevée par Madame de B. dans un milieu aristocratique dont elle maîtrisera tous les codes, mais en demeurant une femme de couleur dont le seul avenir affectif serait d'être l'épouse d'un Noir. La confession d'Ourika élabore le récit sur une double situation de subalternité (femme/noire). L'essentiel de l'histoire se déroule pendant la Révolution française, moment éphémère de toutes les possibilités, mais le retour à l'ordre, après Thermidor, entraîne l'exclusion de tout ce qui s'écarte de la norme de genre et de couleur. Le récit s'ouvre sur une référence à Napoléon , qui a rétabli l'esclavage. Celui-ci avait été aboli en 1794 pour répondre à la révolution haïtienne. Cette dernière est ici l'autre de la Révolution française, spectre qui hante le roman et qu'il faut pacifier. Cette pacification passe par un discours dénigrant la révolution haïtienne, mais aussi par la mort d'Ourika et par l'analyse de son état à travers les cadres médicaux et psychologiques de la mélancolie, qui nomme ici ce que l'on ne peut définir. Le narrateur premier du récit est un médecin. Le discours de la jeune Noire apparaît à travers l'ordre d'un discours de savoir/pouvoir masculin blanc post-révolutionnaire qui l'encadre et l'organise. Ce cadrage initial du récit est significatif. Ourika, étrangement, se définit comme celle qui, tout en ayant appris beaucoup de choses dans le milieu où elle a été élevée, ne sait rien sur elle-même.

Ourika, originaire du Sénégal, qualifié de « patrie barbare » habitée par des « sauvages », condamne la révolution de Saint-Domingue dont les acteurs sont qualifiés de « race de barbares et d'assassins ». Le discours romanesque, paternaliste, constate l'impossible « mission civilisatrice », puisque Ourika mourra de n'avoir pas su, « prendre [son] parti d'être une négresse » dans une société de blancs. Cette ombre portée de l'esclavage et de la traite — suggérée par le départ initial d'Ourika, sauvée d'un navire négrier — sur le

texte, au-delà même des retours thématiques sur la couleur et la sujétion, sur l'inégalité et la domination, inscrit la subalternité du personnage dans les modalités de sa parole. Son introspection et sa découverte de soi ne s'avèrent être que la reprise et l'écho des discours des uns et des autres sur elle-même. Le discours « autobiographique » d'Ourika est, en réalité, un montage de discours et de textes qu'elle reprend à son compte, sans que jamais sa parole ne puisse surgir de manière autonome.

La crise énonciative peut passer par le brouillage généralisé des origines du récit et du pouvoir, comme dans *Tamango* de Prosper Mérimée. Le texte s'écrit au moment où la machine discursive et idéologique de l'abolitionnisme européen — qui fait du captif de la traite et de l'esclave des victimes passives et maltraitées — bat son plein. La démarche abolitionniste repose sur l'infériorisation du sujet noir, africain, captif, esclave mais aussi sur la volonté de montrer que ceux qui pratiquent la traite, cruels et pervers, amoraux, guidés uniquement par l'appât du gain, ne sont pas des hommes ordinaires. La traite est ainsi mise hors raison, hors histoire et ne serait qu'un dysfonctionnement du vrai commerce, porteur de progrès et de civilisation.

La question est donc de savoir comment *Tamango*, en racontant une histoire de révolte de captifs et en intégrant la voix de ces insurgés, transforme l'ordre du discours et de la représentation. Le narrateur n'est peut-être que l'auditeur du récit de Tamango, qu'il réinterprète à travers l'ordre du discours dominant. Tout le récit des événements jusqu'au moment où Tamango est recueilli n'est rien d'autre que ce que ce dernier en dit. Cela offre une lecture alternative à la question du temps — non précisé, non situé à l'intérieur d'un quelconque calendrier — et de l'espace — au contraire resserré sur un lieu clos au milieu de nulle part — : cette temporalité et cet espace renvoient à la perception de Tamango. Les manques à savoir ou les secrets sont ceux du personnage. La parole du « dominé » fait naître le récit et hante celle du « dominant ». La scène apparemment « comique », conforme à l'idéologie coloniale de la représentation du « sauvage africain » qui imite les Européens, où Tamango se donne des allures de petit-maître, doit être repensée dans cette perspective. Lorsque Tamango se comporte à l'égard des femmes de manière inhumaine et « perverse », ce n'est pas sa sauvagerie qu'il révèle mais la perversion fondamentale du petit-maître européen. Cette figure du petit-maître est, *in fine*, reversée sur le capitaine Ledoux dans ses relations avec Ayché et, surtout dans sa jouissance de voir Tamango devenir une « chose », un « rien ». Derrière « petit-maître », se réactivent toutes les figures de maîtrise, ainsi que l'inscription d'une déchéance, celle du maître en « petit-maître ». Mais s'y lit surtout la transformation de tout sujet en marchandise soumise au désir d'un maître dont le besoin de consommation est impossible à rassasier. Le petit-maître est ainsi une figure du libéralisme économique qui produit la traite, l'esclavage et le colonialisme.

L'élément le plus visible du manque à savoir est l'ignorance de Tamango à propos de la navigation et de la géographie. Mais ce thème court à travers tout le récit, concerne tout le monde et, en dernier ressort, le narrataire soi-même. Du coup, il faut relire autrement la phrase du narrateur qui dit que Ledoux examine Tamango, au début du récit, en « connaisseur ». Il ne se rend même pas compte qu'il a aussi en face de lui un « guerrier africain », terme qui revient à plusieurs reprises pour qualifier Tamango, et pas seulement un marchand d'esclaves. Dans le même esprit, la description des captifs comme « stupides » entre en contradiction avec l'organisation, la ruse, l'intelligence stratégique et tactique des captifs révoltés.

On se trouve donc confronté à un brouillage ou, plus précisément, à une intrication des voix narratives. Cette dissémination de l'origine narrative et de sa crédibilité partielle revient dans le texte à d'autres niveaux. C'est ce qui explique l'importance du « on », qui prend des valeurs différentes selon le contexte et qui fait vaciller le statut de celui qui parle, de son récit, de l'ensemble de la représentation. Les diverses ignorances mises sous le signe du « on »

peuvent être rapportées à la ruse énonciative de Tamango, puisque ces divers énoncés peuvent lui être attribués. Mais, à la fin du récit, le « on », vu le contexte, renvoie à l'instance du pouvoir qui a la possibilité de transformer toute personne en « on ». Le mouvement d'un « on » qui dit la puissance du pouvoir à un « on » qui dit l'invisibilité du pouvoir est significatif. Le pouvoir peut tout transformer en « rien », mais, inversement, il n'a ni nom, ni lieu, ni visage. Il est précisément cela qui peut prendre n'importe quelle forme, se manifester partout et à n'importe quel moment. S'il est particulièrement visible sous les figures du gouverneur, des juges, des planteurs, des administrateurs, il est présent partout ailleurs.

Cette diffraction du pouvoir est à mettre en corrélation avec la labilité de l'échange en régime capitaliste marchand. « On » est le pronom fondamental de l'économie politique capitaliste. Il ne renvoie qu'à la croyance en la possibilité de l'échange et, en même temps, à l'évanescence même de ce qui est échangé(y compris le discours, le récit, le langage). Ce qui compte, ce n'est pas ce que l'on échange mais l'échange lui-même, en tant que tel (n'importe quoi peut être échangé). Du même coup, cependant, on peut se refuser à être objet d'échange, de négoce. Le français joue sur la quasi synonymie de « traite » et de « négoce » ; et donc sur celle de « non négociable » et intraitable ». Dans ce dernier cas, la valeur d'échange n'arrive pas à l'emporter sur la valeur d'usage. De manière significative, cette situation apparaît dans le texte à propos de la figure féminine, Ayché. Cette dernière n'est, à aucun moment, considérée comme captive ou comme esclave. Sa subalternité ne se situe pas là : elle est dans les fluctuations de sa valeur marchande, dans son statut d'objet négociable, traitable. Le narrateur indique clairement que sa sortie de subalternité est corrélée au statut qu'elle retrouve (ou qu'elle construit enfin) d'intraitable.

Tout s'échange et se diffracte. Ledoux est un capitaine de navire de guerre devenu capitaine de navire marchand. S'opère ainsi une circulation des valeurs et des fonctions : la guerre et le négoce sont les deux faces de la même monnaie. La guerre de course, la piraterie, le négoce international sont des figures différentes mais similaires de la même prédation. Le récit de la dérive du navire négrier se termine avec la vision hallucinée par Tamango d'un combat naval entre deux vaisseaux, combat dont on ne connaît ni les tenants ni les aboutissants : ce n'est plus qu'un spectacle, une guerre de fantômes. Se donne à lire ainsi le secret des guerres, non pas entre nations, mais pour le contrôle, en réalité, du négoce et de la marchandise. Le navire, à la fois prison flottante, moyen de transport de la marchandise et marché flottant, devient l'espace où se détruit aussi la marchandise : par la mutinerie qui détruit la valeur marchande des captifs redevenus libres et, à la fin, par la destruction même de tous les acteurs de l'échange marchand et du marché lui-même. Cette destruction de l'échange et du marché est inscrite dans l'acte premier de prédation de la part de Ledoux qui remet en question une certaine éthique de l'échange marchand, à savoir le respect du partenaire économique et le juste prix. L'emballement prédateur du capitalisme fondé sur une logique accrue et à court terme du profit porte en germe la destruction de l'échange. Il est significatif que cela se passe sur mer et que le vecteur de la prédation soit le navire. Le parcours prévu, sous le signe de la prédation, de l'échange marchand, de la technicité, de la rationalité technologique et marchande (Ledoux est un concepteur/inventeur d'un navire plus efficace que les autres) est rationalisé, cartographiable : Nantes, Joale, La Martinique. Le parcours réel s'accomplit, *a contrario*, sous le signe de la terreur et de l'errance où l'humain ne contrôle plus ni la technique, ni le temps ni l'espace.

*Tamango* a la traite négrière comme objet. *Gobseck* de Balzac, lui, est centré sur les tractations financières dans le Paris de la Restauration. La traite et l'esclavage s'avèrent y être pourtant le secret de la richesse de la période post révolutionnaire. La fortune du richissime usurier Gobseck trouve son origine dans ses activités hors de la France continentale, en particulier dans l'Empire colonial et, singulièrement, dans la traite négrière. Le capital accumulé lui permet de tenir à sa merci les plus grandes familles à qui il prête de l'argent et

qui peuvent ainsi maintenir leur train de vie. La chaîne de causalités mise en place par Balzac inscrit donc la traite négrière et l'esclavage comme étant à l'origine des splendeurs et du mode de vie de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie de la Restauration.

A la fin du roman, Gobseck est chargé de répartir aux anciens propriétaires d'esclaves et colons de Saint Domingue les indemnités que leur verse l'Etat français, ce qui lui permet de s'enrichir encore davantage. Il y a donc bien un lien spectral entre Gobseck, l'argent de la Restauration et la question de l'esclavage. Lorsque le personnage dit de Mme de Restaud, qui lui doit beaucoup d'argent, qu'elle est devenue « son esclave », il sait exactement de quoi il parle. Mais il y a plus significatif. Esther, la jeune et belle courtisane qui devient folle d'amour pour Lucien de Rubempré dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, hérite de Gobseck. En mourant, elle transmet cette immense fortune à Lucien. Comme ce dernier se suicide, ce sont sa sœur et ses neveux demeurés à Angoulême qui en profiteront. Balzac montre ainsi comment la fortune de la tranquille et vertueuse bourgeoisie provinciale, respectueuse des valeurs familiales, qui n'a *a priori* rien à voir avec la traite et l'esclavage, repose en réalité sur les bénéfices produits par eux. Ce secret autorise la bourgeoisie, l'aristocratie, et l'ensemble de la société (Voir *Eugénie Grandet*) à ne pas savoir sur quoi repose son mode et son train de vie.

Gobseck étend son ombre sur l'ensemble de la société de la Restauration. Avec lui, *La Comédie Humaine* inscrit les flux financiers au cœur de son système et, avec eux, la déshumanisation, la transformation des relations en rapports de type marchand. A l'origine de cette modernité se trouvent la traite et l'esclavage. Ce sombre secret gît au cœur de l'œuvre balzacienne et oriente la vision d'une société où tout est devenu marchandise, où il n'existe plus que domination, subordination et prédation.

L'ombre de la traite et de l'esclavage réoriente l'écriture romanesque. Il n'est plus possible de donner une origine certaine à la parole, au pouvoir, au savoir. Il n'y a plus de « héros », de personnage clairement défini, de « bon » et de « méchant », d'éthique « naturelle » et de compassion. Tout peut prendre une autre signification, terrifiante pour les uns et pour les autres, mais pas au même moment, pas pour les mêmes raisons.