



DOSSIER SPÉCIAL
PATRICK CHAMOISEAU
Les Géographies de la Mémoire

Dirigé par Jean-Christophe DELMEULE

SOMMAIRE

INTRODUCTION, Jean-Christophe DELMEULE, *Université de Lille3*, p. 2.

Jean-Louis CORNILLE, *University of Cape Town, AFRIQUE DU SUD*
En Temps d'enfance (*Chamoiseau... fils*), p. 7.

Jean-Christophe DELMEULE, *Université de Lille3*
L'Écriture de la ville dans *Texaco*, p. 16.

Linda GIL, *Université Paris-Sorbonne et Università degli Studi di Roma Tre, ITALIE*
Chasse à l'homme dans les Grands-bois ou le corps à l'écoute, p. 24.

Alexandra ROCH, *Université des Antilles et de la Guyane (UAG), Pointe-à-Pitre*
Arpenter la Trace dans *Un Dimanche au cachot*, p. 34.

Samia KASSAB-CHARFI, *Université de Tunis, TUNISIE*
Orphée à Cayenne. Sidération et témoignage dans *Guyane. Traces-mémoires du Bagne*, p. 48.

Évelyne LLOZE, *Université Jean Monnet, Saint-Étienne*
Hétérotopie et utopie chez Glissant et Chamoiseau, p. 57.

Frédéric BRIOT, *Université de Lille3*
Chamoiseau vu d'ici, p. 67.

Malik NOËL-FERDINAND, *Université des Antilles et de la Guyane (UAG), Cayenne*
L'Homme Guy Cabort-Masson et la religion indépendantiste dans *Biblique des derniers gestes*, p. 77.

Natalia GADZINA, *Université de Lausanne, SUISSE*
Intergénéricité dans *Une Enfance créole II. Chemin-d'école*, p. 91.

Marie PASCAL, *University of Toronto, CANADA*
Comment transgresser les normes de l'essai ? L'« Écrire » de Patrick Chamoiseau, p. 108.

Triki Wafa, *Université de Jendouba, TUNISIE*
Désaliénation du signe dans l'œuvre de Chamoiseau : une poétique baroque pour un éthos en bribes, p. 120.

INTRODUCTION

Entre lieux et non-lieux, souvenirs et oublis, perte et créations, l'écriture de Patrick Chamoiseau inscrit dans les mots les traces (Traces-Mémoires) qui subvertissent et dévoilent, désenfouissent et libèrent. Mais chaque portée des signes est aussi une disparition. Comment résoudre ce conflit ouvert par l'Histoire de l'esclavage, mais déjà antérieur à lui ? Comment affronter cette pensée de système si bien dénoncée par Édouard Glissant ? Il y a des filiations impossibles, des connaissances définitivement inaccessibles. Mais dans le même temps s'ouvre à la pensée le chemin qui suggère une échappée. Des ruines naissent des livres, enlacés, enserrés, chargés de tous les maux et de toutes les atrocités, mais qui reconstituent, ne serait-ce que dans le travail du conteur et du Marqueur de paroles, un mouvement inépuisable. Le détour est un dépassement sans oublis, et si l'amnésie a parfois été forcée, elle offre l'hypothèse renouvelée d'une alternative. La colère souvent s'exaspère, mais toujours accompagnée d'un partage, d'une ligne rhizomatique. Rien de ce qui a été étouffé ne le demeurera. Et le tracé des joies est un opus multiplié, une révélation sans véritables racines, mais qui dessine un espace puissamment habité de tous les arrachements, de toutes les courses, de toutes les images, quand celles-ci, peut-être, allient dans le chant créole, les vitalités de l'oralité et l'immensité fébrile des écritures. D'Hypérion Victimaire à Marie Laborieux, en passant par Crusoé, de Caroline à Balthazar Bodule-Jules, en passant par l'esclave vieil homme, tous les chemins se croisent et se décroisent. Mais il en est un qui se creuse, dans l'annonciation d'une vocation, alors même qu'il est déjà dépositaire de toutes les charges du passé.

Ce chemin est celui qui mène à l'école républicaine. Pour [Jean-Louis CORNILLE](#), il est peuplé d'insectes, de fils et de *films*. Dans une toile qui relie les lettres et les êtres. Dans une pluralité cruelle qui fait de l'animalité déclinée une source de vie. Mais celle qui tue (l'araignée) devient l'initiatrice « dévoreuse des écrits ». Dans le parcours enfantin viennent s'immiscer Césaire, Glissant, Saint-John Perse. Puis Tournier, Baudelaire ou Céline. Déjà la surabondance est une énonciation. Celle du manque et de l'absence. Celle, créole de la confrontation. Celle aussi qui décline les mots, entre le désir d'une mutilation (« Trancher en deux les moustiques, couper les pattes aux mouches ») et l'initiative d'une rencontre qui se fera politique. Dès lors l'autobiographie se veut intertextuelle. D'une intertextualité vive, qui fait surgir Michel Leiris ou Jean-Paul Sartre, avec en filigrane le conte de Charles Dickens. Et si tous ces auteurs constituaient un « foyer », une brûlure rougeoyante qui relie l'eau au feu, comme en souvenir de volcan. Chamoiseau écrit en contrepoint, et la découverte des livres est une « contrefaction », c'est-à-dire une appropriation. Cette mise à distance qui devient la parole propre. Comment reconnaître la généalogie en exigeant que le mimétisme dû aux aînés soit peu

à peu le trait d'une indépendance ? Sans doute en pensant le métissage comme un dépassement et en acceptant que ce n'est pas l'écrivain qui fait l'œuvre, mais plutôt l'œuvre qui fait l'écrivain.

Alors, « qui parle et qui écrit » ? De l'imaginaire à l'Histoire se tisse un lien qui ici ne peut qu'être celui qui envisage. Qui donne forme à la pensée et à l'écriture. Qui fait se juxter les espaces extérieurs et les « En-ville » organisés. Celui qui est devenu un écrivain dans *Chemin-d'école* se métamorphosera ici en récepteur fécond d'un devenir destructeur. Mais qui détruit ? Peut-être celui-là même qui devait construire. La ville devient ce tracé des espérances et des désillusions. Mais aussi le terrain d'une communauté qui relie la voix et son expression « gestative ». Retour ou recommencement d'une négation, ou errance métissée de mille vies obstinées. Même Jésus pourrait s'y perdre. Même Césaire pourrait s'y dé-trouver. Dans *Texaco*, le bidonville devient une mangrove, et la mangrove une clameur. Il y faudra un cahier, puis deux, puis d'autres ; il y faudra une poétique, dérivée, délocalisée d'être nommée comme quartier ; il y faudra un texte comme palimpseste vivifié de la résistance et de l'émergence d'une esthétique que [Jean-Christophe DELMEULE](#) visite.

Cette esthétique est peut-être celle du corps à l'écoute, du corps qui veut échapper à la plantation. Elle devient témoignage d'un inconnu qui n'a laissé que peu de preuves. Mais celles qui subsistent sont éclatantes. Terrifiantes. Entre l'homme et le chien se jouent l'histoire d'une déshumanisation et le sentiment d'un partage. Celui qui fait écho aux ombres amérindiennes. Celui qui interroge en la langue les résonances d'autres parlars effacés, gommés. Car si l'esclave est une victime, il est habité par d'autres disparitions. Et quand [Linda GIL](#) évoque cet esclave qui a fui, qui marronne, elle revient aussi sur la présence de cette « mystérieuse Pierre sacrée ». « L'entre-dire » mis en scène est aussi une poétique de la correspondance, pour autant qu'elle montre en la créolité une autre absence, un autre désastre. Et si le feulement du chien se meut dans la nuit, c'est aussi que cette nuit est tout autant celle de l'esclave « privé de mémoire et d'identité » que celle, partagée, des Indiens d'Amérique qui dérivent le sillon en l'inscrivant dans la pensée des victimes. De quelle nature est donc cette « trace » qui oriente et désoriente ? De quels échos résonne la « course » ? Quand l'esclave fuyard devient le reflet d'un autre mythe qui le sculpte en le dé-sculptant, dans un métissage inattendu.

L'espace, ici, ne se délimite pas. Libéré, l'esclave peut se retrouver enfermé. Enfermé, il pourra, dans la sphère des mots et des symboles, se retrouver libre. [Alexandra ROCH](#) explore le territoire du cachot pour tenter de décrypter les traces laissées par celles et ceux qui y ont été confinés, mais aussi pour déceler la parole de « l'arpenteur ». La « Trace » se voit, mais aussi s'efface. Elle est présence tout autant qu'absence. Elle construit, mais aussi « déconstruit ». C'est que la mémoire n'est pas le passé et le passé pas exactement la mémoire. Le signe est souvent colonial. Et la marque, comme celle infligée à l'esclave n'est pas rédemptrice. Mais il est possible de se rendre au-delà du passé, grâce aux « fouilles » que l'écriture initie dans des « Traces-mémoires ». Ici, Caroline donne à l'« Oubliée » une présence insufflée, « réchappée. » Elle en devient « exorcisme », et par là même offre à l'existence

une négation douloureuse. C'est « le concept de la *blès* » qu'il convient d'invoquer pour symboliser le cachot, mais aussi pour évoquer le travail d'écriture libératoire de l'auteur. Donner vie à la mort. Recomposer les fragments et les bribes pour démultiplier les fonctions du narrateur. Quand l'auteur marronne en créolisation.

Ici cette créolisation entre en relation avec d'autres drames. Ceux qui ont frappé les bagnards de Cayenne. **Samia KASSAB-CHARFI** revient sur *Guyane. Traces-Mémoires du Bagne*. Au cachot succède le bagne. À l'ardente apostrophe de l'emprisonnement, l'empathie qui lie et relie l'auteur à ces hommes déportés, niés, effacés de l'humanité. Ce qui sédimente l'effroi est sans doute cette écriture fissurée, mais maintenue entre les mains, décillée, visionnaire. Comme en malgré tout. Qu'est-ce que la « sidération des pierres » sinon le refus de « l'usure » ? L'estompement des aberrations qui n'en reviennent que plus intenses. Entre « litote » et « acclamation », l'horreur des lieux est devenue leur propre demeure. Que disent les lianes, les murs et les « frissons » ? Comment formuler le témoignage qui rappelle d'autres transbords ? Sans doute en opposant à la pensée de l'Unique, la diversalité des souffrances. L'archéologie se fait ici testimoniale, et la descente aux enfers, poétique orphique des immensités animées. Quand la mémoire se soustrait au « Mémorial » pour graver le pétroglyphe des partages.

Partager revient à « penser autrement ». C'est-à-dire à mettre « en relation » des faits et des hommes, dans une architecture de l'écriture. Pour **Évelyne LLOZE**, il faut y trouver un lieu où le dialogue est aussi une interrogation des monstruosité. Un lieu en devenir qui échappe aux conventions et met « en alerte » l'avancée scripturaire du refus. L'écriture qui s'oppose et aussi celle qui s'appose. Nier une transcription des codes qui héritent d'une Histoire faussée, « officielle ». En revenir à ce qui a été « refoulé » pour mieux vivifier l'échappée des mises en relation. Énoncer la présence qui contient tout en démesurant la perte, qui prend forme dans une utopie qui échappe à la critique facile et aux préjugés paradoxaux. S'engager dans « un travail de conscience qui [...] s'éprouve dans un devenir d'utopie ». En un mot, penser son histoire hors de toutes les falsifications esthétiques pour inventer un trouble qui « outrepassé les frontières ». L'utopie ici devient hétérotopie, marginalité décentrée des inventions mémorielles et langagières.

Or la mémoire est aussi une création. De rebondissement en rebondissement, **Frédéric BRIOT** interroge, dans une proximité non figée, les textes et les affirmations. De références en déférences, d'inférences en exigences. Qui est ce Tu, qui ne peut se saisir qu'en se dessaisissant ? Dans une approche profondément épistémologique, il pose deux questions fondamentales : comment répondre à une interpellation qui certes n'est pas agressive, mais qui se veut déterminante dans le dessin de l'autre, au visage non configuré, et comment interpréter les textes offerts à l'analyse et à la lecture ? Les deux n'en sont peut-être qu'une. Comment déraisonner raisonnablement ou l'inverse. Comment mesurer la démesure ou vice-versa. C'est donc d'un regard qu'il s'agit quand la distance nécessaire est

remise en cause et que la citation est une extraction qui relève de « la mise en bouche ». Choisir de ne pas choisir revient à conter ou déconter, cligner ou décligner. Finalement la découverte d'un texte qui requiert une Histoire conduit à accepter que celle-ci soit aussi produite, comme en anatopie ou jeux croisés des inventions surprenantes que Sylvie Cattelin qualifierait de sérendipités.

Pourquoi limiter l'erreur au deuil ? Surtout quand il est possible de rencontrer celui qui, prochainement, va mourir. De ce point de vue, le mot « indépendance » est mû d'une ambiguïté fondatrice et ceux qui l'incarnent ou devraient l'incarner sont d'étranges créatures. **Malik NOËL-FERDINAND** le sait quand il cite Chamoiseau qui demande à Ti-Cham de leur rendre visite. La chronologie en est bouleversée et laisse apparaître dans *Biblique des derniers gestes* des « spectres » qui hantent les mots. Agonie vient bien de *agonia* qui signifie combat. Or Guy Cabort-Masson en a mené d'innombrables, ce qui produit « un système d'énonciation complexe aux narrateurs pluriels » et « une incertitude narrative permanente ». D'autant plus que ce récit fait vivre le surnaturel : des fantômes, du merveilleux. Il est donc logique de comparer le livre de Chamoiseau avec *Le Monde hallucinant* de Reinaldo Arenas. Mais « le nom de Guy Cabort-Masson n'apparaît nulle part » et dans cette cohorte de personnes citées, il est remplacé par celui de Balthazar Bodule-Jules. Alors qui est qui ? Et comment « recouper » les événements réels avec l'imaginaire d'un écrivain qui fait planer une présence un peu absente, dans plusieurs de ses ouvrages, jusqu'à suggérer que Balthazar Bodule-Jules ne soit pas uniquement le double de Guy Cabort-Masson, mais peut-être, en échos bibliques, celui de Moïse.

D'utopie en hétérotopie, d'hétérotopie en anatopie, s'est ciselée une géographie mémorielle bien singulière, rendant à l'Histoire une place qu'elle a elle-même, par la volonté de ses protagonistes (ici les colons et les esclavagistes), gommée. Dès lors, comment la faire surgir sinon dans le glissement très personnel des genres littéraires, de l'un à l'autre, sans que le dernier éteigne les précédents ? **Natalia GADZINA** étudie ces passages génériques, en les interrogeant. « Quels rapports la question du genre entretient-elle avec la réflexion historico-littéraire créole ? » Ou comment écrire l'absence de mémoire ? Elle montre comment Chamoiseau, dans *Une Enfance créole II Chemin-d'école* fait passer le texte d'un « récit d'enfance » à des « mémoires ». Mais des mémoires trouées qui contraignent à explorer les « Traces-mémoires », c'est-à-dire à conjuguer le regard de l'historien avec celui du créateur quand l'imagination vient « combler les vides » et qu'elle permet de reconquérir ce qui a été perdu. Curieuses interférences nécessaires qui lient le destin individuel à la parole collective, quand celle-ci s'appuie sur l'écriture d'un auteur. Or celui-ci doit mentir, car le mensonge « exerce les facultés imaginatives du négrillon ». Et ce mensonge enrobé/dérobé devient porteur d'avenir : c'est le conte qui se dessine alors. Un conte créole où les « répondeurs » vont jouer entièrement leur rôle et où le « Marqueur de paroles » va puiser en résonance toutes les oralités « saccagées ».

Cette correspondance inachevée entre la personne singulière et la collectivité historique est à nouveau étudiée dans le texte de [Marie PASCAL](#) lorsqu'elle aborde *Écrire en pays dominé*. S'agit-il d'un essai, d'un roman, d'un texte poétique ou d'une « autobiographie-romanesque » ? À coup sûr, d'un livre « protéiforme ». Et cette hybridité générique est source de transgression littéraire et politique. La multiplication des narrateurs, les dédoublements successifs de l'auteur font surgir une parole créole, un énoncé qui donne aux peuples oubliés la voix qu'ils n'ont pas eue. Qui est donc ce « vieux guerrier », sinon chacun et tous. La créolité est un espace à conquérir, par « la fluctuation » des pensées et le jeu des « contradictions » nourricières. Elle est aussi cette réflexion complexe sur la langue de l'écrivain lorsqu'il s'enthousiasme pour l'usage du créole chez Franketienne et qu'il fait du français un outil qui lui appartient d'autant plus qu'il est ce territoire de toutes les innovations et de toutes les inventions, de tous les détournements et de toutes les transgressions. Écrire est bien ce refus de « l'ordre » qui permet ou devrait permettre « la destruction des systèmes ».

Et le refus de toute affirmation qui s'appuie sur l'« Unique » ; ce tout « Un » qui est à l'origine de tant de ravages et de traumatismes. Pour [Triki Wafa](#), Patrick Chamoiseau occupe une place exceptionnelle qui pourtant s'inscrit dans un parcours qui ne le coupe pas des autres, bien au contraire. Et quand son écriture est marquée par l'éclatement et le bouillonnement, il crée un style baroque, qui, certes, correspond aux définitions du XVIIe siècle, mais qui lui appartient en propre, dans une poésie qui est le miroir d'« un ethos en bribes ». Ici, les accumulations, les profusions, les énumérations, les jeux de ponctuation et les inventions lexicales et stylistiques relèveraient d'un « baroque fantastique » qui excède les codes et les normes, dépasse les logiques et les ordonnancements. « La tragédie linguistique qui hante son œuvre se résout par une “alliance de la littérature, pourvoyeuse de possibles, et du mythe” ». Le baroque ici devient créole et la langue de Chamoiseau, à l'image des esclaves qui fuient, marronne en littérature. Mais ce marronnage « donne lieu à une redistribution des lieux » qui « comble le vide » et refuse le silence, pour proposer une « écriture saillante » qui permet de « renommer le monde ».

Jean-Christophe DELMEULE

[RETOUR AU DÉBUT DE L'INTRODUCTION](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

EN TEMPS D'ENFANCE (*CHAMOISEAU... FILS*)

Jean-Louis CORNILLE
University of Cape Town, AFRIQUE DU SUD

L'Abécédaire vivant

Se demander par où l'on est entré dans telle ou telle œuvre, n'est-ce pas se demander par où celle-ci nous a touchés d'abord ? S'agissant de l'œuvre à présent bien engagée de Patrick Chamoiseau, ce lieu fut pour nous cette enfance racontée en deux temps (trois mesures), dont le premier commence par évoquer la maison en bois dans laquelle il grandit, « taudis » vécu comme un « vaste palais » : un petit fort d'enfance, situé en pleine ville, peuplé d'araignées, de rats et de cochons – fort d'enfance à présent sans défense, la maison ayant été depuis dévastée par le feu et remplacée par sa version écrite, sur papier ignifuge (ainsi meurt et demeure la maison).

D'*Antan d'enfance*¹, nous n'allons pas, « prétentieux », chercher « le sens ». Nous nous contenterons d'y trouver à notre tour « le lieu disponible où le toucher », pour reprendre les termes d'Édouard Glissant, que Chamoiseau cite en exergue (P, 17). Et cela à partir de la première image qui nous a frôlés : celle de la toile (le web, déjà), « s'ouvr[ant] en une broderie subtile, à moitié effacée, miroitant sur l'ombre, et révélant sa cruauté dans l'aveu différé de ses pièges » (P, 29). Bientôt s'y débat une mouche, prise « dans l'attrape de dentelle » : aussitôt « une diablesse à longs doigts, bien accordée aux fils qu'elle semblait tricoter, surgit vélocité d'on ne sait où, et fondit sur sa proie aussi vite qu'en glissade » (P, 29). Un linceul se prépare : « L'araignée lui tissa vite-tout-bonement une camisole blanchâtre, puis s'immobilisa ». Rassasiée, elle « alla se poster sur l'épinière de sa toile, reliée au langage vibratoire de son piège » (P, 29-30), d'une « texture impeccable » (P, 30). Le fils s'étonne qu'autant de « génie » s'allie à tant de cruauté : il finit lui-même par tuer autour de lui mouches, fourmis et araignées. Un fils, des fils : voilà que les deux s'emmêlent, que l'un s'empêtre dans le pluriel de l'autre, pris dans un devenir-enfant lui-même fait de devenirs-animaux².

La tentation est grande de voir en cette toile sur laquelle s'ouvre la vie perceptive du futur écrivain une image prophétique de son écriture « à longs doigts » – car l'enfance « posera toujours le principe de ce que l'on est » (P, 93). Proust³, on le sait, y avait déjà eu recours, et peut-être que Chamoiseau

¹ Patrick Chamoiseau, *Une Enfance créole I. Antan d'enfance*, Paris, [Hatier, 1990], Gallimard, coll. « Folio », [1996] 2006. Précisons que dans ce récit, se déroulant vers la fin des années cinquante, le narrateur laisse agir le « négrillon » qu'il fut autrefois, l'autobiographie se conduisant ainsi à la troisième personne. L'édition Folio à laquelle nous renvoyons contient une préface datée de 1996, dans laquelle l'auteur se lamente de la destruction de la maison de son enfance.

² Scène suffisamment emblématique pour que l'éditeur de la version « Folio » du livre ait jugé bon d'ajouter à la photo d'enfance de Chamoiseau une toile avec son araignée.

³ À ce sujet voir le dernier chapitre de la version définitive de Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », [1964] 1986, p. 217-8. Roland Barthes, pour sa part,

s'en est souvenu, en nommant Marcel l'un des autres « tueurs » de son enfance (en l'occurrence l'exécuteur du cochon de Noël – ce dernier ironiquement appelé « Matador »). Portrait de l'artiste en « araignée liseuse », donc ; dévoreuse des écrits de Césaire, Glissant, St-John Perse ; mais à d'autres occasions tout aussi accueillante à l'égard de ceux de Flaubert, de Baudelaire, de Céline ou de Tournier⁴ ; et aussi, nous le verrons, friande de ceux de Sartre et de Leiris, à partir desquels Philippe Lejeune a défini le « pacte autobiographique »⁵ ; tant d'autres à vrai dire viendront s'empêtrer dans ses fils – selon un principe de filiation qui le plus souvent affleure sans que l'auteur l'ait nécessairement souhaité, et quelquefois même sans qu'il s'en soit réellement rendu compte.

L'une des caractéristiques des textes de Chamoiseau est en effet que la référence littéraire y est surabondante : nombreux sont les personnages secondaires, grands manieurs de la langue française en milieu créolophone, qui font étalage de leurs connaissances en matière littéraire. Qu'on songe au cordonnier dans *Antan d'enfance*, capable de scander à coups de marteau les vers de Corneille ou de La Fontaine (P, 113), et plus tard au maître dans *Chemin-d'école*, pris dans le conflit entre la belle langue et la langue rebelle. Or ce qui fait une grande partie du charme de cet ouvrage-ci, c'est que n'ayant guère encore fréquenté l'école (ce sera le sujet de la suite donnée quatre ans plus tard), le petit, né « grillon », étant encore « analphabète » (P, 91), n'est justement pas en âge d'être « lecteur » (tout au plus est-il auditeur de contes oralement transmis) – ce qui ne signifie nullement qu'il ne « lit » pas pour autant l'univers qui l'environne. À la place de mots, de lettres, s'agitent devant ses yeux ahuris toutes sortes d'insectes : punaises, mouches, moustiques, fourmis, cafards, araignées surtout. Animaux : il faudrait dire « anime-mots », tant le bestiaire structurait les abécédaires d'autrefois. « Jamais [on] ne lui interdit d'y toucher, de les manipuler, de les aligner, de les superposer »⁶, se rappelle le futur écolier, en parlant non pas de ses bestioles, mais de ses bouquins : c'est du pareil au même. Gageons que lorsqu'il avala ses premières « lettres », dessinées au chocolat sur le gâteau que sa sœur avait préparé, l'enfant avait déjà goûté à quelque insecte écrasé (P, 91). Le grenier, l'escalier et ses recoins qui grouillent d'une vie minuscule se transforment en bibliothèque des premiers gestes « où chaque brin du monde donnait lecture des possibles du monde » (P, 22).

Autant d'enfances

Si les animaux sont des mots animés, courant en tous sens sur la page d'une main tendue, celle-ci toutefois est déjà sur le point de se refermer. Et très vite survient le moment de la rivalité entre le petit

évoquait déjà la disparition du sujet, « telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile » (*Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 86).

⁴ À ce sujet, Jean-Louis Cornille, *Chamoiseau... fils*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2014.

⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

⁶ Patrick Chamoiseau, *Une Enfance créole II. Chemin-d'école*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1994] 1996, p. 198. Dans un troisième volet, dont il n'est pas rendu compte ici (*Une Enfance créole III. À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2005] 2006), consacré à l'adolescence du négriillon, l'auteur déplore la disparition de son ancienne école, remplacée par un parking.

homme et son autre : on le voit trancher en deux les moustiques, couper les pattes aux mouches, mettre le feu aux toiles d'araignées, enfin contribuant à sa manière à l'extermination des rats. On songera plus particulièrement au combat que le négrillon mène avec le « vieux rat » qui le nargue et avec lequel il entre dans « une étrange relation » (P, 57), au bout de laquelle il finit toutefois par épargner la bête qu'il est sur le point d'écraser (P, 62). Passage qui n'est pas sans évoquer le terrible duel entre Adam Pollo et le vieux rat blanc dans *Le Procès-verbal* de Le Clézio⁷. Un auteur ne vient jamais seul, il entraîne dans son sillage la cohorte de ses lectures. Il en fait œuvre, celle-ci s'avérant grosse des œuvres à venir autant que de celles déjà réalisées par autrui. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de voir que l'ancienne rivalité entre le jeune Chamoiseau (plus chat qu'oiseau) et le « vieux rat » finit par se traduire en termes d'opposition littéraire, de combat avec l'aîné.⁸

La Martinique n'est grande sur aucune carte. Et sans doute le nombre de pages amassées à la décrire n'est-il pas loin d'égaliser la superficie de l'île. Dans ces conditions, on peut facilement imaginer que des écrivains voisins finissent par se croiser, et leurs textes par se recouper. Cela se laisse observer dès les premiers paragraphes du tout premier ouvrage de Chamoiseau, *Chronique des sept misères*⁹ au détour d'un adjectif en apparence anodin : « En vous confiant qui nous étions, aucune vanité n'imprégnera nos voix : l'histoire des anonymes n'ayant qu'une douceur, celle de la parole, nous y goûterons à peine » (*Chronique*, p.15). Ce Confiant-là, bien qu'encore anonyme, était sans doute déjà en train de préparer *Le Nègre et l'Amiral* et *Eau de café*, qui tous deux se déroulent à l'époque vichysiste de l'Amiral Robert, à laquelle Chamoiseau fait précisément référence au début de son premier livre (*Chronique*, p. 54-6). Ce peut d'ailleurs n'être qu'un simple clin d'œil, un échange de bons procédés, puisqu'y figure également la légende de la « Jarre d'or », à laquelle Confiant ferait un sort en 2010. De fait, ce n'est pas en tant que frère cadet que l'auteur se met en scène dans *Antan d'enfance*. Mais en tant que fils, seulement. C'est même ce qui fait tout le sel de l'ouvrage que d'y voir l'auteur s'afficher aussi résolument en position filiale ; le négrillon n'est ni bâtard, ni orphelin, ces

⁷S'y développe un devenir-rat sans mimétisme : « Adam se transformait en rat blanc, mais d'une métamorphose bizarre ; il gardait toujours son corps à lui, ses extrémités ne devenaient pas roses, et ses dents de devant ne s'allongeaient pas » (Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1963] 1973, p. 116). Ici nulle pitié : l'animal meurt terrassé par l'homme, contrairement au passage d'*Antan d'enfance*, qui semble annoncer le rapport non moins étrange que l'Esclave vieil homme entretiendra avec le Molosse, puisque là aussi, la victime sera épargnée, même si les rôles sont inversés.

⁸ Chamoiseau ici sans doute se récrierait, s'il avait à entendre ce qu'on avance (mais un auteur jamais ne divulgue ses sources réelles, sur ce point plus réservé qu'un journaliste). Cependant, à mesure que son œuvre se fait plus philosophique, cette réserve semble se relâcher : ces intertextes-là s'avouent plus facilement, car, non-littéraires, ils alimentent la pensée, et non pas l'écriture. C'est ainsi que l'on découvre au départ des *Neuf consciences du Malfini* (2009), la philosophie bouddhiste de Nichiren (Japon, XIIIe) ; et à l'origine de *L'Empreinte à Crusoé*, « 1. Causes et raisons des îles désertes », (*L'Île déserte et autres textes 1953-1974*, éd. David Lapoujade), Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002), l'un des premiers textes de Gilles Deleuze, philosophe auquel Édouard Glissant devait beaucoup, et que viennent ici masquer les emprunts manifestes et déclarés à Tournier et à Defoe. Voir à ce sujet Jean-Louis Cornille, *Chamoiseau... fils*, op. cit.

⁹ Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, [préface Édouard Glissant], Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1986] 1988.

deux figures récurrentes dans nos rêveries sur l'enfance, même si son père, duquel il ne dit presque rien, semble avoir été effacé, fantôme à peine présent entre les lignes, tant l'obscurcit l'envahissante Man Ninotte : il ne serait fils que de sa mère. On ne comptera cependant pas pour rien cette absence de figure paternelle, puisqu'elle ressurgira, multipliée, sous la forme d'écrivains admirés : Césaire, Glissant, St-John Perse sont autant de figures tutélaires sous l'égide desquels Chamoiseau se mettra à écrire¹⁰. Mais quelle serait la lignée dans laquelle Chamoiseau aurait inscrit le récit de sa propre vie ? Car une autobiographie ne s'écrit pas uniquement à partir de souvenirs personnels : elle s'inscrit dans un genre, et ce genre a ses lettres de noblesse.

Le Négrillon du foyer

« Mémoire, passons un pacte » (P, 22) : en plaçant cette phrase en début de son livre, Chamoiseau ferait-il référence à l'ouvrage célèbre de Philippe Lejeune ? Peu importe, à la limite. Reste que parmi les textes sur lesquels s'appuie Lejeune pour étayer sa thèse, figurent de façon proéminente les récits de Sartre et de Leiris : *Les Mots* et *L'Âge d'homme*, grands classiques du genre. On pourrait se demander si, pour les deux premiers volets de sa propre entreprise autobiographique, Chamoiseau ne se serait pas inspiré de l'un et de l'autre auteur. Pour en donner la mesure, interrogeons plus avant la séquence intitulée « Le génie du foyer », dans *L'Âge d'homme*, d'une lecture incontournable pour qui tenterait l'exercice autobiographique aujourd'hui¹¹. Michel Leiris, dans une sorte de parodie du fameux « poêle » de Descartes¹², y évoque les soins que lui prodiguait sa mère lorsque, enfant, il était saisi de toux violentes. Assis sur ses genoux, il se tenait alors au chaud près de la « salamandre » aux charbons incandescents, sur lesquels il se souvient avoir, un jour, par mégarde, versé le contenu d'une bouilloire : « le bouillonnement fut intense ; la vapeur siffla »¹³. On aura reconnu dans ce dernier trait une allusion au conte de Noël de Charles Dickens, *Le Grillon du foyer*, qui commence par l'évocation du duo musical que forme le grillon avec la bouilloire : le titre du chapitre de Leiris est d'ailleurs une citation textuelle, puisque le grillon y est appelé, dans la traduction française d'Amédée Chaillot, « ce génie du foyer ». Or voici que l'on trouve mentionnés d'affilée, dans le récit d'enfance de Chamoiseau (sur une dizaine de pages qui se suivent), ces mêmes termes : le feu, l'eau et la toux, articulés de manière similaire. L'auteur raconte comment le négrillon accompagnait à de rares occasions sa mère,

¹⁰ En somme, l'auteur ne s'est jamais départi de sa posture filiale, comme tant d'autres de sa génération. Celle-ci, qui frôle à présent la soixantaine, ne s'étant jamais élevée en figure paternelle à force de se rebeller, n'a guère produit de descendance. Après Césaire, Glissant, vient Chamoiseau : ensuite, nulle relève ne semble assurée en Martinique.

¹¹ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1939] 1973.

¹² Voir à ce sujet Jean-Louis Cornille, « Le soi disant », dans « Le Biographique », *Revue des Sciences Humaines*, (éd. Alain Buisine, Norbert Dodille), 1991, p. 43-62. Véritable topos philosophique, cette « Salamandre » se retrouvera dans le récit par Sartre de son enfance, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1964] 2011.

¹³ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, *op. cit.*, p. 65.

de nuit, chez le boulanger qui leur ouvrait alors son four : « Une vision inoubliable que ce four. Si profond. Si rougeoyant. Il menaçait la vie d'une haleine de dragon » (P, 92). Passage qu'on rapprochera de cet autre, chez Leiris, où est décrit le poêle rougeoyant dans l'obscurité, tantôt « monstre », tantôt « bête tiède et bonne, à l'haleine rassurante »¹⁴. Chez l'un comme chez l'autre auteur, le lien est fait avec « la vie, si mystérieuse jusqu' alors, des volcans »¹⁵ : « le four régnait de ses ondes de volcan maîtrisé » (P, 93). Chamoiseau fait ensuite intervenir un passage sur les conduites d'eau qui à l'époque venaient d'être installées dans les maisons : « *L'eau est arrivée ! L'eau est arrivée !* » (P, 94), qui enchaîne immédiatement sur le passage du four. S'y ajoute une dernière séquence, dans laquelle Chamoiseau constate qu'« être malade, c'était entrer dans la douceur » (P, 106). Déjà Leiris se souvenait avec délice des « attentions qu'on vous prodigue »¹⁶, dès lors qu'on tombe malade : « épiant cette toux » qui contenait la promesse de soins maternels nocturnes, l'enfant est bientôt sorti de son lit. Non moins, « Man Ninotte devenait plus attentive » (P, 106), dès que le négrillon sentait venir « une toux hamg hamg » (P, 104), « le combl[ant] de gâteries » (P, 106). Simples coïncidences ? Peut-être : mais encore faut-il pouvoir les expliquer. On sait par ailleurs que Leiris fit précéder son récit d'une préface intitulée : « De la littérature considérée comme une tauromachie » ; autant dire de l'auteur lui-même qu'il se conduit en « Matador ». Cochon qui s'en dédit.

Bibliothèque des premiers livres

Le premier tome d'*Une enfance créole*, paru sous le titre *Antan d'enfance* est divisé en deux parties, l'une s'intitulant « Sentir », l'autre « Sortir ». C'est promettre déjà que sera exposée ici l'expérience préscolaire d'une enfance créole. Cependant, il n'est pas impossible d'y voir un écho aux *Mots* de Sartre, autre récit d'enfance dans lequel l'auteur ne dépasse guère l'évocation de ses dix premières années – un récit divisé pour sa part le plus scolairement possible en « Lire » et « Écrire »¹⁷. Chamoiseau semble d'autant plus ironiquement prendre le contre-pied de Sartre, né « petit rat de bibliothèque », qu'*Antan d'enfance* raconte une enfance « sauvage » dans laquelle n'interviennent guère encore les livres. Ceux-ci vont cependant surgir dans le second tome, *Chemin-d'école*, divisé à son tour en deux parties, « Envie » et « Survie ». Entièrement dévolu à la description des premiers apprentissages scolaires, le récit est aussi celui d'un futur écrivain, comme le signale l'attraction croissante du petit Chamoiseau pour les livres, religieusement rangés dans une caisse, qu'il fait mine de lire, dévorant tout ce qui s'imprime, des almanachs aux romans-photos, « recompos[ant] les livres à partir des images » (*Chemin-d'école*, p. 200), construisant ses propres récits fantasques, enfin lisant

¹⁴ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁵ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, op. cit., p. 9 ; p. 113.

« ce que sa délirante imagination y projetait » d'incongru (*Chemin-d'école*, p. 201). On pourrait aisément opposer trait par trait *Chemin-d'école* aux *Mots* de Sartre, histoire d'un « vieil » enfant unique ayant grandi dans la bibliothèque de son grand-père bourgeois, oscillant entre l'univers du *Cri-Cri* et *Le Grillon du foyer*, celui des *Pieds nickelés* et *Corneille*, et destiné de la sorte à devenir un grand écrivain : rien de plus contraire à cette enfance enfermée que la vie au grand dehors du petit Chamoiseau. Toutefois, en dépit de différences criantes, le rituel d'apprentissage de la lecture est bien le même ici et là. Ainsi, le petit « négrillon » s'émerveille en silence devant la « boîte » à livres : « Leur papier s'était jauni, un peu durci. Ils étaient craquants comme bambous en carême [...]. Et quand on les ouvrait, quand on les ouvrait, le papier dérangé exhalait comme une haleine ancienne » (*Chemin-d'école*, p. 200). Déjà, Poulou ouvrait ses livres « en les faisant craquer »¹⁸ comme des souliers. Ici comme là, ils sont couverts de « poussière » : « Quelquefois je m'approchais pour observer ces boîtes qui se fendaient comme des huîtres et je découvrais [...] des feuilles blêmes et moisies, légèrement boursoufflées, couvertes de veinules noires, qui buvaient l'encre et sentaient le champignon »¹⁹. Poulou encore, exhorté en cela par sa mère : « je fis semblant de lire : je suivais des yeux les lignes noires sans en sauter une seule et je me racontais une histoire à voix haute, en prenant soin de prononcer toutes les syllabes »²⁰. Ce sera, chez Chamoiseau, la même initiation à la littérature par le biais de la lecture simulée : « Il balayait des yeux les petites lettres indéchiffrables, s'efforçait de reconnaître l'une ou l'autre, répétait un mot, une syllabe, allait jusqu'à la dernière page, revenait, prenait un autre livre [...]. Jamais [on] ne lui interdit [...] de faire semblant de les lire ». De même que le négrillon, en apprenant à lire, cherchait à « imiter les gestes du Maître » (*Chemin-d'école*, p. 198), l'auteur, en décrivant son accès à l'écriture, se fait ici le mime de Sartre : « il se mit à retenir les mots, à les utiliser » (*Chemin-d'école*, p. 201), à contrefaire *Les Mots*²¹.

Voilà qui contraste sensiblement avec l'image que l'on se fait du « marqueur de paroles ». Cependant, on ne saurait faire le récit de sa propre vie en y multipliant les références aux écrits

¹⁸ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, op. cit., p. 39.

¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

²⁰ *Ibid.*, p. 42.

²¹ Les événements décrits dans *Chemin-d'école* (au début des années soixante) sont contemporains de la rédaction par Sartre des *Mots*, et comme ceux-ci, ils ne concernent que la prime enfance de l'auteur. Le négrillon y grandit sous le regard de sa mère, le père paraissant absent, éclipsé qu'il est par la figure omniprésente du Maître : Poulou aussi fut, en l'absence de son père, élevé par sa mère, à l'ombre de l'écrasante figure d'un grand-père, professeur de langue. On ne s'étonnera donc pas de voir le texte de Chamoiseau aller à la rencontre de l'autobiographie de Sartre, comme le suggèrent les pages finales de *Chemin-d'école*, dans lesquelles l'auteur évoque son apprentissage de la lecture (sous les auspices d'une sœur dont la sollicitude n'est pas loin de rappeler celle d'Anne-Marie). Comparons par exemple telle description du grand-père : « Je l'ai vu mille fois se lever [...], prendre un volume sans hésiter [...] le feuilleter en regagnant son fauteuil » (Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, op. cit., p. 36), à telle autre, qui renvoie au Maître : « Avoir un livre en main [...] les ouvrir au délicat [...] feuilleter avec l'air de chercher quelque chose d'essentiel » (*Chemin-d'école*, p. 198). Les deux enfants, qui bientôt dévorent tout ce qui est imprimé (y compris bandes dessinées, journaux et almanachs), prennent l'un comme l'autre l'univers des livres pour la réalité (*Chemin-d'école*, p. 196 ; Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, op. cit., p. 44). Encore une fois, rien ne dit qu'il s'agit là d'un exercice auquel Chamoiseau se serait livré consciemment.

d'autrui : pas de récit autobiographique sans l'apport de quelques mesures proprement autotextuelles. Et l'on verra donc l'auteur d'*Antan d'enfance* puiser également dans l'univers précédemment décrit dans *Chronique des sept misères*, avec ses djobeurs, ses conteurs, et ses marchés envahis par une population de rats qui s'avère particulièrement difficile à exterminer (*Chronique*, p. 208)²², passage qui annonce celui du rat solitaire qui hante *Antan d'enfance*, ainsi que les visites au marché qui y figurent de façon proéminente (P, 139-146). Du reste, *Chronique*, relatant des faits censés s'être produits entre 1940 et 1963, englobe la période que couvre le récit d'enfance qui le redouble.

Mimes

Au départ, le travail de Chamoiseau se signale avant tout par la mise à mal de la langue française dont il rejette le patrimoine littéraire que transmet l'école. Mais tout en se rebellant contre l'ordre établi et en refusant l'héritage colonial, il n'en ressuscite pas moins de nouveaux pères : soucieux de préserver une parole léguée par les ancêtres, il cherche à réanimer une tradition orale moribonde que domine la figure du vieux conteur. Désireux de s'inscrire dans une généalogie locale, il se réclame ouvertement d'une trinité canonique des plus classiques (« Césaire, Perse, Glissant » – triade à laquelle l'auteur vient encore de consacrer un essai²³). Si les premières œuvres de Chamoiseau s'inscrivent encore dans l'axe vertical de la filiation, cette tendance se voit cependant contrée progressivement par la présence diffuse et sous-jacente de « livres pairs » qui, à mesure qu'ils s'infiltrèrent dans son écriture, y bousculent l'hommage rendu à la figure du Père. Insensiblement, on est passé ainsi du mode filial de transmission à un mode horizontal plus anonyme, viral et parasitaire : celui du rhizome ou du réseau fait de rencontres et de petits hasards, dans lequel insistent des passages hétérogènes, sans origine certaine, venus d'horizons divers²⁴.

Chamoiseau, en effet, a beau se réclamer d'une tradition orale en voie de disparition, il écrit sur fond(s) de bibliothèque, comme en témoigne la présence souvent attestée de livres dans ses récits : or qui dit bibliothèque dit consultation, emprunt d'ouvrages. L'exergue, l'hommage, la citation, l'allusion – pratiques auxquelles a souvent recours Chamoiseau – reposent tous sur des lectures préalables plus ou moins affichées. Or lire, qu'est-ce, sinon l'accueil d'une impression durable, indélébile, dans les couches profondes de notre inconscient ? Il faut pouvoir admettre que ce travail n'est nullement sélectif, au départ, que tout s'imprime en nous de ce que nous lisons. Certes, là-dessus vont se greffer des processus plus ou moins conscients de remémoration partielle et de sélection culturelle, mais

²² On y trouve même déjà l'araignée, élevée ici au rang de bijou sur la poitrine d'une belle créole (*Chronique des sept misères*, *op. cit.*, p. 82).

²³ Patrick Chamoiseau, *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*, Paris, éditions Philippe Rey, coll. « Documents », 2013.

²⁴ À ce sujet, voir l'ouvrage de François Noudelmann, *Pour en finir avec la généalogie*, Paris, Léo Scheer, coll. « Non & Non », 2004, qui s'appuie entre autres sur les remarques de Glissant relatives à la coupure de toute transmission effectuée par la cale du bateau négrier : le « passage du milieu » élimine tout renvoi à la source.

l'auteur n'a en réalité guère prise sur le trafic d'énoncés qui se produit sous sa houlette : si certains seront mieux « retenus » que d'autres, qu'ils contribuent à refouler, c'est que ces énoncés coexistent en nos cerveaux dans un rapport de concurrence. De ce point de vue, on admettra l'extrême porosité des textes de Chamoiseau, qu'on dirait particulièrement perméables aux influences venues d'ailleurs, par-delà même toute filiation directe ou reconnue : c'est d'abord cela, l'hybridité, cette rémanence de traces anciennes, fondues en une nouvelle entité. Convenons d'appeler ces traces « génétiques » (dans les deux sens du terme : biologique et littéraire) des « mêmes »²⁵.

Unités de réplication, d'imitation ou de transmission culturelle, ces « mêmes » scandent la vie de l'humain depuis son enfance : c'est en imitant qu'il apprend. À lire par exemple. Ce peuvent être deux, trois vers d'un poème fameux de Baudelaire appris en classe, un passage lu sans qu'on s'y attarde au début de *Madame Bovary*, un roman entier de Céline ou de Tournier lu dans le transport, une nouvelle de Melville autrefois distraitemment parcourue²⁶. Tels sont quelques-uns des matériaux qui refont surface sous la plume de l'auteur : qu'il les ait voulus ou non, ces retours de texte sont monnaie courante en littérature – tout se passant comme si les mots d'autrui étaient dotés d'une vie autonome, d'une dynamique de survie, plus exactement, qui les pousse à se reproduire, en s'offrant à une reprise plus ou moins fidèle, en une sorte de désir d'être plagié. Ces « mêmes », s'infiltrant à notre insu sous ce qu'on entend dire, ont une tendance proprement virale à se propager : voilà que les mots s'animent encore une fois. Plutôt que de mettre de telles coïncidences entre textes sur le compte d'un imaginaire collectif ou de vagues clichés en la matière, on propose donc une vision plus détaillée des mécanismes du mimétisme culturel. Produit d'une effervescence lectrice, un texte est une plateforme hospitalière, sans cesse parasitée, ouverte au bruissement incessant qui se lève à chaque page tournée.

Comment expliquer toutefois qu'en même temps s'en dégage une voix souveraine et neuve ? Un nouveau texte n'étant jamais que le produit de la « mauvaise imitation d'un ancien »²⁷, on constate que dans le domaine des « mêmes », les mutations, loin d'être exceptionnelles, constituent la règle : recopiées d'un cerveau à l'autre, ces chaînons ne cessent de muter, de se transformer en « autre » chose. Tout texte constitue une « réplique », dans les deux sens du mot : il « copie » un autre tout en s'opposant à lui. Du reste, une seule phrase peut être le résultat de la rencontre entre plusieurs citations de provenances diverses ; et un seul « même », à son tour, peut être constitué par d'autres, plus profondément enfouis encore (sous un passage de Chamoiseau, un bout de Leiris, lui-même fait d'échos à Descartes et à Dickens, comme autant de traces d'une séquence ADN littéraire). Infini

²⁵ Voir à ce sujet « Les “mèmes”, nouveaux répliqueurs », dernier chapitre de Richard Dawkins, *Le Gène égoïste*, [Oxford University Press, 1976] Paris, Odile Jacob, coll. « Opus », [tr. fr. Laura Ovion], 1996. Dawkins nomme à ce propos divers produits culturels (du refrain qui ne vous lâche pas aux religions qui aveuglent) sans songer à la littérature où son hypothèse pourrait cependant trouver ses plus belles applications et jeter sur les processus d'intertextualité une tout autre lumière.

²⁶ Nous renvoyons sur ce dernier point à Jean-Louis Cornille, *Chamoiseau... fils*, op. cit.

²⁷ Richard Dawkins, *Le Gène égoïste*, op. cit., p. 258.

processus de métissage aux mille nuances particulières qui n'a d'égal que celui dont se revendique l'auteur créole, et que seule une « radiographie » de l'œuvre, telle que celle à laquelle nous nous sommes attelés ici et ailleurs, peut commencer à faire apparaître, permettant dès lors d'envisager la possibilité de reconstituer l'équivalent du code génétique d'une œuvre. L'auteur, on l'aura compris, n'est de ce point de vue plus que l'hôte de son œuvre, prise elle-même dans un réseau non-généalogique, un rhizome de citations sans origine bien établie, aux fils inextricables. Pascal Quignard a donné à cette idée sa formulation définitive : « On dit que la toile selon son étendue, sa forme, sa solidité, ses leurres, sa beauté, au tout dernier moment tisse l'araignée qui lui est nécessaire. Les œuvres inventent l'auteur qu'il leur faut et construisent la biographie qui convient »²⁸. Ou pour le dire autrement encore, l'œuvre invente l'auteur qui lui convient pour se refaire et survivre, comme l'île de Crusoé accouche du naufragé dont elle a besoin pour demeurer déserte.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

²⁸ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2006, p. 274.

L'ÉCRITURE DE LA VILLE DANS *TEXACO*

Jean-Christophe DELMEULE
Université Charles-de-Gaulle Lille3

[...] je crois que le langage a aidé le préhumain à se mettre debout, il l'a aidé à faire des outils, à lancer des signes et des symboles, à conserver ses mémoires, à augmenter les associations de ses neurones, tout comme ces choses-là ont permis en retour au langage de se consolider.¹

Qui parle et qui écrit ? Où finit l'Histoire et où commence l'Imaginaire ? L'écriture enfin peut-elle capturer la parole créole ? Il ne faut pas oublier que sous la cendre couve le feu : celui du volcan qui jadis a rasé la ville de Saint-Pierre et contraint les survivants à l'exil ; celui du pétrole, contenu dans les cuves, susceptible à tout instant d'anéantir Texaco².

Si la ville est ce lieu commun qui regroupe des êtres unis dans leur ressemblance et leur diversité, elle ne se pense pas hors de son entour historique et géographique, ici, la campagne peu à peu désertée ou l'« En-ville » de Fort-de-France. Les habitants meurtris qui envahissent la zone, qui la réquisitionnent, qui bravent les gardes de la compagnie pétrolière auront à conquérir un droit qui leur a toujours été refusé. Le quartier de Texaco est un héritage du passé confisqué, celui marqué par l'esclavage et ses atrocités, celui de l'errance ouverte qui fait descendre les anciens esclaves de la plantation vers la ville pour mieux les chasser ensuite vers les hauteurs que les Békés ne veulent pas exploiter. Mouvement sans ancrage et sans mémoire qui dévoile une véritable hiérarchie des déshérités, révélée dans cette épopée qu'Esternome appelle Le « *Noutéka des mornes* ».

Noutéka...
 Nous croisâmes de vieux-blancs garés dans la folie. [...]
 Noutéka...
 Nous rencontrâmes des négresses à békés. [...] (P, 162)
 Nous rencontrâmes des nègres marrons. [...] (P, 163)
 Nous croisâmes ces jardins de mulâtres. [...] (P, 164)
 Noutéka...
 Nous trouvâmes des nègres affranchis [...] (P, 165)
 Noutéka... [...]
 Nous vîmes courir ces cochons-sauvages que l'Espagnol lâchait dans le pays au temps d'avant l'antan. (P, 166)
 Noutéka [...] (P, 170)
 Quartier créole est une permission de la géographie. C'est pourquoi on dit Fond-ceci, Morne-cela, Ravine-ceci, Ravine-cela... C'est la forme de la terre qui nomme le groupe des gens. (P, 171)

¹ Patrick Chamoiseau, *Hypérion Victimaire. Martiniquais épouvantable*, Paris, éditions La Branche, coll. « Vendredi 13 », 2013, p. 129.

² Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1992] 1994.

Quête gestative qui fera naître le futur Texaco et qui marquera sur le sol interdit la trace de l'obstination et de la volonté partagée. Quand esseulement se conjugue avec solidarité et que l'individualité ne s'envisage pas en dehors de la collectivité : « Solitude, c'est famille liberté. Isolement, c'est manger pour serpents... » (P, 171)

Car Texaco est le concentré de tous les affronts et de toutes les humiliations, la marque odorante (celle du pétrole) d'un trajet qui trouve en risque d'incendie sa résolution et sa limite. Il manquera toujours une existence à Texaco, même lorsque l'urbaniste, chargé de le faire disparaître, aura écouté l'évocation du quartier et de la ville, qu'il aura réussi à convaincre la Mairie de ne pas le détruire comme le fut Morne-Pichevin et de le réhabiliter en respectant sa logique et son essence, en reconnaissant les figures humaines qui l'ont construit :

Je compris soudain que Texaco n'était pas ce que les Occidentaux appellent un bidonville, mais une mangrove, *une mangrove urbaine*. La mangrove semble de prime abord hostile aux existences. Il est difficile d'admettre que, dans ses angoisses de racines, d'ombres moussues, d'eaux voilées, la mangrove puisse être un tel berceau de vie pour les crabes, les poissons, les langoustes, l'écosystème marin. Elle ne semble appartenir ni à la terre, ni à la mer un peu comme Texaco n'est ni de la ville ni de la campagne. Pourtant la ville se renforce en puisant dans la mangrove urbaine de Texaco, [...] exactement comme la mer se repeuple par cette langue vitale qui la relie aux chimies des mangroves. Les mangroves ont besoin de la caresse régulière des vagues ; Texaco a besoin pour son plein essor et sa fonction de renaissance, que la ville le caresse, c'est dire : le considère.

Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles.
Chemise n° 19, Feuillet XXVIII.
1987. Bibliothèque Schœlcher. (P, 336-337)

Or c'est de cette confusion et de cette instabilité que la ville se nourrit. Accomplie, achevée, elle aurait perdu son âme. Quand commenceront à « fleurir » les cases de béton, Marie-Sophie, la pionnière du quartier, fera creuser une petite chapelle et déposer une statuette de la Vierge Marie, annonciatrice de la venue du Christ (surnom donné plus tard à l'urbaniste), comme si sentant sa mort approcher elle plaçait cet endroit sous la protection d'une autre femme plus atemporelle. Son propre territoire gardera la fragilité de l'éphémère : Ma case, [...] avec son compte de fibro, et de tôles, sa lèpre de bois-caisse, comme si mon temps s'était arrêté. [...] Je me réfugiai alors plus que jamais dans mes cahiers et dans mon rhum nocturne. (P, 467).

Texaco est centré sur Marie-Sophie Laborieux, comme espace cristallisant son itinéraire complexe et hétéroclite. Elle, la fille d'Esternome, cet esclave affranchi pour avoir sauvé la vie de son maître et l'avoir défendu contre un nègre marron, et qui libre, apprendra peu à peu à construire des charpentes et des maisons, et fille d'Idoménee l'aveugle, dont la sœur jumelle, « l'Adrienne Carmélite Lapidaille » (P, 233), porte un coq sur l'épaule et attend une proie humaine qui lui offrira ses yeux pour éclairer le regard de l'infirme. Idoménee et Esternome ne seront libérés de sa présence et de ses pouvoirs maléfiques que lorsque Marie-Sophie unira leurs forces dans le ventre de sa mère. La vie est le seul talisman efficace :

Il crut entendre dans l'aube le pata pata pata des grandes ailes qui venaient, mais elles touchèrent la case puis s'éloignèrent sans fin. La paillasse d'Adrienne se vida en sifflant. Il y eut alors un silence tout neuf. Un étonnement où le monde renaissait. Mon Esternome sut qu'ils étaient sauvés. Il s'endormit d'autant mieux qu'il savait qu'Idoménée attendait un bébé. Cette marmaille miraculeuse c'était toi, Marie-Sophie, petit sirop de ma vieillesse, punch dernier de ma vie... (P, 239-240)

Texaco ne se conçoit pas sans cette présence du magique et du mystérieux. *Texaco* est à la ville ce que la poésie est à l'écriture, ce que l'aire démesurée de l'imaginaire est à la rapinerie des blancs. Il est le chaos vivant :

Au centre, une logique urbaine occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française. De l'autre, le foisonnement ouvert de la langue créole dans la logique de *Texaco*. Mêlant ces deux langues, rêvant de toutes les langues, la ville créole parle en secret un langage neuf et ne craint plus Babel. Ici la trame géométrique d'une grammaire urbaine bien apprise, dominatrice ; par-là, la couronne d'une culture-mosaïque à dévoiler [...]. La ville créole restituée à l'urbaniste qui voudrait l'oublier les souches d'une identité neuve : multilingue, multiraciale, multi-historique, ouverte, sensible à la diversité du monde. Tout a changé.

Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles.
Chemise n° 17. Feuillet XXV.
1987. Bibliothèque Schœlcher. (P, 282)

Dans sa jeunesse, Esternome en retour de son aide au Béké de la plantation, avait effectivement obtenu son indépendance et le droit de s'en aller, de suivre ce normand fou, Théodorus Koco-doux, qui passe ses nuits à boire, à brailler et à « chevaucher vaillant quelque négresse fascinée. » (P, 77-78) Théodorus finira terrassé par la syphilis, hurlant tout à la fois son amour et sa haine des noirs. Ici, l'humour féroce vient libérer un sourire douloureux et confus, enraciné dans la perte et la brûlure du temps. Marie-Sophie a gardé le souvenir du sort qu'elle a subi et qui a décuplé sa colère, elle se vengera d'Alcibiade³, son violeur :

Ah, je peux dire que ce pauvre isalope paya cher ce qu'il m'avait fait, en coups sur la tête, en volées de casseroles, de bassines, de pots d'aubagne... Une fois, je lui tins les graines à deux mains et les purgeai à blanc. Madame Eléonore prétendument revenue de la poste, le retrouva plié en six. Elle diagnostiqua un préjudice de la folie et sortit son chapelet pour sanctifier ses miaulements. (P, 326-327)

Elle sera enceinte, et comme souvent dans sa vie devra provoquer un de ces avortements qui la rendront stérile, mais d'une stérilité qui fera d'elle une métaphore du vivant et qui permettra aux habitants de *Texaco* de se réunir autour d'elle. Fille d'un charpentier bâtisseur, elle apprendra comme lui à haïr ceux qui veulent la traiter en esclave, qui la confinent dans des tâches plus humiliantes les unes que les autres. Cette révolte qui l'anima progressivement sera le ferment de *Texaco* : « Alors, se constitua en moi, la Marie-Sophie Laborieux qui allait (derrière mes peurs, mes souvenirs d'enfant,

³ Extrait du discours d'Alcibiade dans *Texaco* : « *Que les forts dominent les faibles est une loi naturelle [...] cruelle certes, mais naturelle [...] Aux souffrances coloniales passagères succède un progrès définitif.* », P, 314.

mes tendresses muettes pour mon Esternome et mon Idoménee) se battre contre l'En-ville avec la rage d'une guerrière. » (P, 346-347)

Mais les CRS qui attaquent la ville sont mieux protégés que le « sieur Alcibiade ». Comme le dit Marie-Sophie : « Il est difficile [...] d'arracher les graines d'un cèhèresse. Ils doivent se les serrer dans une poche spéciale. » (P, 392) S'ils ne violent pas les femmes, ils les matraquent et les brutalisent. Ils sont désignés comme les policiers du fascisme (« séides d'Hitler »). Si Texaco est la cicatrice de l'errance, balayé par les eaux et les vents, ses habitants portent en chair comme mille souvenirs de la discrimination et du racisme. France adorée et oublieuse. France qui a puisé ses soldats en Martinique pour la première guerre mondiale ou qui les a enfermés sous le blocus américain pendant la seconde. France De Gaulle, ce corps invisible et fantasmé, à qui l'on voudrait dire les malheurs et les injustices, et paradoxalement France Césaire, communiste devenu sénateur-maire, plus intelligent et plus cultivé que les « blancs-békés » (P, 403). C'est d'ici, de l'intérieur, que Césaire et son engagement sont perçus. Lui qui s'oppose au préfet et aux intérêts sordides. Lui qui intervient pour faire cesser la cruauté policière en Texaco. Lui enfin qui répondra en partie à la demande de Marie-Sophie et de ceux qu'elle représente. Une demande d'eau et d'électricité, ou plutôt une demande de reconnaissance. Mais aussi ironie de Chamoiseau qui joue des grandes figures tutélaires et de la naïveté essentielle ou présumée telle des Martiniquais. Pour sensibiliser le « grand homme », Marie-Sophie devra faire surgir à nouveau le poète sous le Maire et flatter son orgueil en lui citant ses textes. Césaire⁴ entendra les sonorités de sa propre exigence : « ... et il est place pour tous au rendez-vous de la conquête et nous savons maintenant que le soleil tourne autour de notre terre, éclairant la parcelle qu'a fixée notre volonté seule et que toute étoile chute de ciel en terre à notre commandement sans limites... » (P, 470)

Texaco est un livre, une langue, une ville, un nom secret, une entreprise, un non-lieu occupé par des cases qui sont tour à tour élevées puis rasées puis reconstruites. Des cases qui suivent le cours de l'Histoire et l'évolution des matériaux. Chamoiseau les rappelle : « TEMPS DE PAILLE 1823 (?) - 1902 » (P, 47) ; « TEMPS DE BOIS-CAISSE 1903-1945 » (P, 207), « TEMPS DE FIBROCIMENT 1946-1960 (P, 322) ; et enfin « TEMPS BÉTON 1961-1980 » (P, 405). Le soleil et la mer sont ses alliés et ses ennemis. *Texaco* est une mosaïque créée autour d'une personne, Marie-Sophie Laborieux, et d'un cheminement : celui de la créolité. Édouard Glissant est convié dans ce parcours tortueux de la dérive et du doute. Aux inquiétudes de Marie-Sophie, à ses incertitudes, l'Oiseau de Cham⁵ répond :

⁴ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », [Revue « Volontés », 1939], 1983, p. 57-58.

⁵ Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1988] 1991 : « ("Chamoiseau ? Parce que pour eux, tu étais descendant (donc oiseau de...) du Cham de la Bible, celui qui avait la peau noire", me disait Solibo...) », p. 57. Voir André Chouraqui, *La Bible, Genèse/9, Les fils de Noah*, Paris, Desclée de Brouwer, 1989, p. 31.

Je connais cette épouvante. Édouard Glissant l'affronte : son œuvre fonctionne comme ça, avec un grand bonheur.

708^e lettre du Marqueur de paroles

à l'Informatrice.

Chemise XXXI

1988. Bibliothèque Schœlcher. (P, 413)

Chamoiseau rend ainsi hommage à celui qui a développé cette théorie du métissage et du chaos, de la racine protéiforme et variée dans son identité, tendue vers la poétique de la Relation :

Une ville, qui peut-être le lieu de tant de souffrances, d'injustices, de malheurs étouffés, de désespoirs sans horizons, devient par là, entrant dans l'imaginaire du monde et complétant cet échange et commettant Relation, le symbole et le vecteur d'espérances nouvelles.

Une ville, une ville moderne, est un terroir, une identité racine, mais non pas unique, non pas racine unique, elle est aussi une identité relation.

Une ville rassemble et signifie la région où elle s'est fondée, mais elle s'ouvre tout autant aux systèmes de relations qui se sont tramés entre les cultures du monde.⁶

Pour Marie-Sophie et ses amis, cette vie de la relation se construit dans la contestation, parfois dans le découragement, toujours dans le courroux. Elle est le symbole d'un monde en décomposition, d'une violence qui parfois se prend au jeu de son histoire, quand aux premiers affrontements entre le Béké du lieu et Marie-Sophie succède un échange d'insultes désormais théâtrales, vestiges d'une incompréhension. Même si le Béké a dû céder, et que Texaco n'est que le dernier avatar d'une défaite inscrite au cœur même de la logique des plantations puis des usines sucrières, les gens de Texaco n'ont pas forcément gagné. La lutte s'étend, plus colossale, et la dépossession ne cessera pas. Certes, Texaco sera réhabilité, et le vieux Béké viendra soliloquer chez Marie-Sophie pour tenter de donner à la narration un écho qui n'existe que par l'oreille d'un ennemi aussi vieux que sa propre faillite.

Tandis qu'il s'en allait le dos rond, la tête basse, je compris qu'il était venu voir de près celle qui l'avait vaincu et lui rappeler que la guerre était plus vaste et qu'à ce niveau-là lui ne perdait pas et n'allait jamais perdre. Alors qu'il atteignait sa jeep au bas de la pente, je lui hurlai en riant : *Sacré Vié-isalope, man ké senyen 'w yon sé jou-a* (hé vieil isalope, je te tuerai un de ces jours)... Lui m'appela *Balai-senti, sé mwen ki ké pityé 'w...* (Balai-qui-sent, c'est moi qui te piquera...) (P, 466)

Texaco est cette présence-absence, qui recèle en son sein les réalités les plus concrètes, mais aussi les effets d'un décentrement de la logique et de la décision. Mais *Texaco* est aussi et surtout un texte littéraire, un texte de l'écrit sur l'écrit. Reflet tout à la fois transgressif et négatif. Tentative d'immortaliser ce qui est en train de disparaître. Écriture-nostalgie, écriture-combat, mais aussi écriture-mort : L'idée me vint d'écrire l'ossature de cette solitude. Écrire c'était retrouver mon Esternome, réécouter les échos de sa voix égarés en moi-même, me reconstruire lentement autour d'une mémoire. [...] Vers cette époque oui, je commençai à écrire, c'est dire : un peu mourir. (P, 411).

⁶ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997, p. 250.

Quand la forme est déjà le constat d'un échec, mais aussi l'invention d'une voix, héritière orpheline de celles des conteurs, ultime destinataire d'un message qui se trahit en s'exposant et cherche un autre à qui donner le secret et passer le fil de la pensée. Marie-Sophie se confie à ce Marqueur de paroles, cet homme qui finalement aura le dernier mot, même s'il s'agit d'un aveu d'impuissance :

[...] jusqu'à ce jour de novembre où je la trouvai [Marie-Sophie] morte de vieillesse achevée – son pêcheur de requin pendu à ses côtés. Je me trouvai alors anéanti par le poids de l'exigence qui s'imposait à moi. Pauvre Marqueur de paroles... tu ne sais rien de ce qu'il faut savoir pour bâtir/conserver de cette cathédrale que la mort a brisée... (P, 496)

Texaco et Marie-Sophie ne font qu'un, tout comme le vécu de la Martinique et le quartier, les mille composantes de la population et l'équilibre menacé des cases. Mais cette unité est trompeuse. Elle n'est que le brasillage singulier d'une pluralité, la tentative de saisir dans une seule entité les innombrables fragments qui ne peuvent être appréhendés par la pensée rationnelle. L'urbaniste a bien identifié le lien entre la parole et la ville :

C'est elle, la Vieille Dame, qui modifia mes yeux. Elle parlait tant que je la crus un instant délirante. Puis, il y eut dans son flot de paroles, comme une permanence, une durée invincible dans laquelle s'inscrivait le chaos de ses pauvres histoires. J'eus le sentiment soudain, que Texaco provenait du plus loin de nous-mêmes et qu'il me fallait tout apprendre. Et même : tout réapprendre...

Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles.
Chemise n° 4. Feuillet XVIII.
1987. Bibliothèque Schœlcher. (P, 212)

Elle qui a reçu de son père les chroniques de sa vie, qui veut transmettre sa vérité à quelqu'un, délivre ses mots à cet oiseau de Cham, romancier de son état, qui cherche une langue nouvelle, à la croisée de toutes les trajectoires, de toutes les formes et les genres, une langue ni française, ni créole, mais qui explore en sa dynamique la créolisation de la Martinique et du monde. Comme l'écrit Glissant : J'écris désormais en présence de toutes les langues du monde, dans la nostalgie poignante de leur devenir menacé. [...] Dans la langue qui me sert à exprimer, et quand même je ne me réclamerais que d'elle seule, je n'écris plus de manière monolingue.⁷

Texaco n'est pas simplement une ville ou un quartier en résistance. Il devient le symbole effectif d'une mutation de la langue et des cultures, une embrasure sur les possibilités du dire et de l'écrire. Texaco n'est ni un fiasco, ni une réussite, il est expérience et reconnaissance, nourrie des confluences historiques du déracinement et de la dérive. Cette expérience ne s'arrête pas avec l'eau et l'électricité, avec la reconnaissance d'un emplacement qui autorise ses résidents à avoir enfin une adresse. Elle est interrogation du passage, questionnement de la charnière entre des modes de vie et des pratiques culturelles. Elle est réinvention du passé qui n'existe que dans le récit qui le met en pratique. Ces

⁷ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV, op. cit.*, p. 26.

bouleversements, Marie-Sophie les avait pressentis, les avait initiés, quand elle-même se mit à écrire. Car à la différence de beaucoup elle sait écrire, tout comme elle connaît Rimbaud, Lautréamont et bien d'autres auteurs de la littérature française. Mais comment au travers du français rendrait-elle compte de la vie de son père ? « [...] écrire pour moi c'était en langue française, pas en créole. *Comment y ramener mon Esternome tellement créole ?* » (P, 412)

Texaco est ce décèlement du vide. Entre l'outil-mot et la vérité à dire il y a un gouffre insurmontable. Écriture du déchirement, mais aussi écriture de la thérapie. « J'avais toutes les raisons d'abandonner l'écriture. Mais si je l'avais fait, je n'aurais su résister aux enfers de *Texaco*. » (P, 413) Chamoiseau crée donc un double tracé. De la ville à lui-même, il découvre l'origine d'un quartier qui englobe le passé de toute une population créole. De lui-même à la ville, il devient le maître d'œuvre d'un roman tissé de ses doutes et de sa quête. L'imaginaire littéraire est au carrefour de ces élans, noué de tous les particularismes et de toutes les universalités. Comme la ville la littérature créole n'est pas donnée, elle est à inventer, dans sa polysémie et sa diversité. C'est pourquoi le roman de Chamoiseau ne se limite pas à la chronologie d'une agglomération ou d'un secteur. Sa structure elle-même est rhizomatique⁸. Les passages qui mettent en scène le quartier ne représentent qu'une petite partie du livre. Il a d'abord fallu ancrer l'Histoire dans celle de ses protagonistes, remonter le courant du savoir jusqu'au point de l'oubli, quand il n'est plus possible de trouver les ancêtres et les aïeux. Chaque pas vers l'avant est un écho de la mémoire reconstruite ; puis insérer dans le texte les cahiers de Marie-Sophie, eux-mêmes reliés par le Marqueur de paroles ; enfin faire résonner, bien avant que *Texaco* n'émerge et que ses habitants ne se mobilisent, la voix de l'urbaniste, qui progressivement mesure l'ampleur et la puissance de *Texaco*. Il doit réfléchir dans un temps bien antérieur, unique condition pour renouer les fils de la compréhension :

L'urbaniste occidental voit dans *Texaco* une tumeur à l'ordre urbain. Incohérente. Insalubre. Une contestation active. Une menace. On lui dénie toute valeur architecturale ou sociale. Le discours politique est là-dessus négateur. En clair, c'est un *problème*. Mais raser, c'est renvoyer le problème ailleurs, ou pire : ne pas l'envisager. Non, il nous faut congédier l'Occident et réapprendre à lire : réapprendre à inventer la ville. L'urbaniste ici-là, doit se penser créole avant de même de penser.

Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles.

Chemise n° 36. Feuillet X.

1987. Bibliothèque Schœlcher. (P, 345)

Texaco n'est pas simplement un plaidoyer pour la créolité, ou la mise en forme d'un raisonnement sur la créolité, il est cette créolité en mouvement. Parce que la ville est à la fois ce visage tangible et

⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, [1980] 2009 : « Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions. Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. », p. 15.

secret qui fourmille de toutes les émotions, de tous les drames et exaltations et qu'en Martinique la politique se trouve inévitablement maillée à l'esthétique.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

CHASSE À L'HOMME DANS LES GRANDS-BOIS OU LE CORPS À L'ÉCOUTE

Linda GIL

Université Paris-Sorbonne et Università degli Studi di Roma Tre, ITALIE

Le combat identitaire et politique, né il y a un demi-siècle aux Antilles françaises, passe par une reconquête littéraire de la mémoire historique et des origines du peuple antillais, qui s'amplifie et s'enrichit d'une œuvre à l'autre. Pour ces écrivains, « écrire en pays dominé »¹ revenait à inscrire au cœur de l'œuvre littéraire les interrogations identitaires, d'ordre anthropologique, historique et culturel. L'exploration du Temps est constitutive de cette quête, comme l'expliquent les auteurs de *L'Éloge de la Créolité* :

Seule la connaissance poétique, la connaissance romanesque, la connaissance littéraire, bref, la connaissance artistique pourra nous déceler, nous percevoir, nous ramener évanescents aux réanimations de la conscience. [...] C'est en cela que notre littérature nous restituera à la durée, à l'espace-temps continu [...] et qu'elle sera historique².

Si pour les écrivains de la génération de Césaire, le Temps historique commence avec la traite négrière, Glissant et les écrivains de la Créolité, tout en continuant à travailler sur cette base matricielle, cherchant « à exprimer la temporalité chaotique, brisée qui forme l'expérience historique de nos peuples »³, s'efforcent de mettre au jour des strates plus anciennes du passé, remontant à la civilisation amérindienne. Dans un petit roman exemplaire à cet égard, *L'Esclave vieil homme et le molosse*⁴, Patrick Chamoiseau retrace l'itinéraire halluciné et hallucinant d'un vieil esclave qui, une nuit, pris d'une « décharge », décide de fuir vers les Grands-Bois. Au-delà de ce parcours qui constitue la trame narrative, Chamoiseau représente de façon symbolique l'ensemble du processus historique fondateur de la blessure de la mémoire et de l'identité antillaises, qui a conduit à la destruction de la civilisation et du peuple caraïbes puis à la traite des Noirs d'Afrique et à leur mise en esclavage. L'itinéraire de la plantation aux Grands-bois conduit le vieil homme jusqu'au cœur de la civilisation Caraïbe, représenté ici par une mystérieuse Pierre sacrée. La dynamique du texte tente d'articuler la représentation du corps de l'esclave et du corps de la terre, pour en faire les territoires de la mémoire. Le corps de l'esclave est en effet le dépositaire du souvenir du voyage traumatisant de l'Afrique aux Caraïbes, le corps de la Terre des Caraïbes étant celui de la mémoire amérindienne. Comment se construit cette dialectique narrative et symbolique entre corps, espace et temps ? Le récit présente un

¹ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

² Bernabé, Chamoiseau, Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 38.

³ Raphaël Confiant, « Questions pratiques d'écriture créole », dans *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994.

⁴ Patrick Chamoiseau, *L'Esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1997] 1999.

dispositif énonciatif dynamique, où l'oralité est portée par un narrateur à la recherche des « traces » d'une histoire inédite, mise en perspective par l'*entre-dire* d'Édouard Glissant. Un regard porté sur les modalités de la fusion corps/espace, unis par la souffrance et la mémoire, permettra de ressaisir l'intention poétique de ce récit engagé dans une interrogation identitaire. À travers l'histoire du vieil homme, c'est toute une élaboration d'un mythe des origines multiples qui se donne à lire dans ce texte, représentatif des métissages à l'œuvre dans la littérature antillaise et emblématique de la poétique de la Créolité.

Une intention poétique primordiale

Le livre *L'Esclave vieil homme et le molosse* de Chamoiseau présente un dispositif textuel et énonciatif particulièrement riche, où dialoguent les paroles poétique et narrative. L'ensemble du récit s'inscrit dans un échange poétique avec l'*entre-dire* d'Édouard Glissant et les « Feuilles » d'un recueil intitulé *Toucher*, de Chamoiseau. Plusieurs textes se répondent ainsi aux seuils du récit, engageant une lecture dialogique, puisque l'intertexte de Glissant provient lui-même de deux textes distincts, *L'Intention Poétique*⁵ et *La Folie Célat*⁶, ce dernier texte conversant lui-même avec d'autres œuvres de Glissant, comme *La Lézarde*⁷. À ce corpus de textes de Glissant, recomposés ici en discours poétique sur le texte de Chamoiseau, s'ajoutent les vers des « Feuilles », sept au total, placés en épigraphes à l'ouverture des sept parties qui composent le livre. Un dispositif typographique complexe régit la juxtaposition et le tissage de ces écrits. L'italique, utilisé pour l'*entre-dire* de Glissant et les « Feuilles », semble situer ces textes du côté de l'écrit, tandis que les caractères romains seraient le signe de l'oralité, régime du conte. Les points de suspension qui précèdent le premier *entre-dire* de Glissant suggèrent une parole antérieure, qui se prolonge ici pour dialoguer avec celle de Chamoiseau.

La question qui ouvre l'ensemble du texte, « Le monde a-t-il une intention ? » renvoie, elle aussi, au titre de l'essai de Glissant, *L'Intention poétique*, reformulant ainsi la proposition de 1969 en une interrogation liminaire, dialogique et problématique. Le texte est porté par une intention poétique, puisque sa dynamique repose sur une hybridation générique entre poésie et récit, entre poésie, essai et fiction. L'ensemble de l'*entre-dire* de Glissant s'apparente ainsi à un métatexte, qui reformule, commente et interprète les éléments de la fiction, mais aussi la portée poétique et politique du récit. De cette histoire, le poète Glissant énumère les constituants narratifs dans les deux premiers « dire » : « ... *Il y a là, devant la case, un vieil homme* » (P, 16), « *le fugitif – l'Africain* » (P, 32), un esclave qui « *piète dans la friche* » des champs de canne des « *îles délétères* » et qui, par une « *nuit inconnue* », s'enfuit du domaine du « *béké [...] Laroche, ou La Roche* » (P, 120), laissant loin derrière lui le

⁵ Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, Paris, Gallimard, 1969.

⁶ Texte inédit.

⁷ Édouard Glissant, *La Lézarde*, Paris, Seuil, [1958] 1995.

« monde des chasseurs ». Surtout, la parole de Glissant accentue la charge poétique du récit, instaurant une distinction entre « un vieil homme qui ne sait rien de “poésie” » et le poète, figure rimbaldienne du « voyant » qui s'exclame : « J'ai vu ses yeux, j'ai vu ses yeux égarés chercher l'espace du monde » (P, 16). Il adhère à une tradition plus ancienne encore, celle du prophète qui annonce : « Je prédis qu'il a connu Oriamé l'Africaine » (P, 120). Voyant et prophète, le poète sait reconnaître la voix, la voix qui « seule s'oppose », celle du vieil homme doté d'un « pouvoir » : « (À lui les profonds, les possibles de la voix !) » (P, 16).

Les sept « Feuillettes » du recueil intitulé *Toucher* s'intercalent entre le texte de Glissant et celui de Chamoiseau, évoquant une autre filiation poétique, avec René Char cette fois, le poète des maquis de la Résistance. Les *Feuillettes d'Hypnos*, publiés en 1946, se composaient aussi de fragments poétiques. Le titre choisi suggère également la matérialité du texte poétique, désignant ainsi le support de l'écriture. La cadence introduite par les sept chapitres qui composent le livre de Chamoiseau décline une poétique des éléments fondée sur l'épistémologie bachelardienne. La perception guide cette initiation aux éléments du monde, appréhendés par le toucher. Cette esthétique fait du corps le vecteur essentiel de l'expérience poétique et littéraire, révélant les mystères de la création au lecteur ainsi mené vers un chemin sensoriel. L'esthétique fragmentaire qui régit cette initiation obéit cependant à une logique épistémologique particulière, où l'ordre de la connaissance est mu par une rationalité nouvelle, faisant de la matière le seul fil conducteur. Les titres des chapitres reconstituent un processus vital : la matière, d'abord vivante, circule parmi les éléments pour se figer définitivement. Ne subsistent que les os, aboutissement du processus. L'herméneutique ici engagée est complexe, et repose sur une philosophie matérialiste, soulignée par la tangibilité des « Feuillettes » sur lesquels se tisse la geste poétique. Les fragments se présentent comme une variation sur une unique image, celle des « os », métonymie qui semble réduire l'homme à sa matière primaire et ultime. L'ensemble du poème met en scène, sur un rythme ternaire et un mode nominal, l'itinéraire d'une initiation à la connaissance des mystères de la création. À la question posée au seuil du livre « Le Monde a-t-il une intention ? », le poème répond par une affirmation en forme de paradoxe, réduite à une scansion binaire :

*Forme informe des os,
invincible intention du vouloir créateur.* (P, 141)

Dans l'*entre-dire*, Édouard Glissant rappelle l'inscription du parcours du vieil homme dans les éléments primordiaux. Il vit « dans la mêlée de terres » (P, 16) et la métaphore de la racine le définit pour en faire un « homme de grande terre » (P, 32). L'eau constitue l'élément de la mémoire. Les « profonds de mer » de « la faille atlantique » (P, 120) ont porté les hommes du « pays d'avant » dans ce « pays-ci » (P, 16). Le feu est l'élément du dérèglement, du « tremblement de nos terres rouges »

(P, 120), mais aussi de la « *poudre à canon* » (P, 58) qui sert à mater les fugitifs et les révoltés. Englué dans sa condition d'esclave, le vieil homme part, tandis que l'écrivain cherche à retrouver la mémoire de son peuple. Tous deux touchent au plus profond de la terre et de la mer. Dans cette quête, nulle échappée possible. Seule, une soudaine et inattendue « dévirée de ciel » (P, 58) laisse entrevoir une éclaircie dans cette sombre histoire.

L'intertexte poétique annonce le statut du texte qu'il encadre et accompagne. Les premières pages du conte définissent l'esthétique du récit. L'oralité en est le premier moteur, comme de tradition dans le monde créole. À la formule d'ouverture traditionnelle du conte « il y eut », succèdent des éléments qui précisent la source orale et collective : « on le disait », « la Parole laisse entendre » (P, 17). La parole se définit alors par sa musicalité, par son rythme qui en font « une histoire à grands sillons d'histoires variantes, en chants de langue créole, en jeux de langue française » (P, 18). Chamoiseau rejoint ici le programme linguistique défini par les écrivains de la créolité, qui privilégient le métissage culturel et linguistique. Le narrateur prévient le lecteur : l'esthétique du récit est ludique, mais complexe. Le pacte de lecture expose la difficulté : « Seules de proliférantes mémoires pourraient en suivre les emmêlements. Ici, soucieux de ma parole, je ne saurais aller qu'en un rythme léger flottant sur leurs musiques » (P, 18). Le narrateur fait également le constat de la marginalité de son propos : « Les histoires d'esclavage ne nous passionnent guère. Peu de littérature se tient à ce propos » (P, 17).

Ce déni littéraire recouvre une faille bien plus tragique, sur laquelle oscillent les pas incertains du peuple antillais, une faille anthropologique dans l'ordre du temps : « Pourtant, ici, *terres amères des sucres*, nous nous sentons submergés par ce nœud de mémoires qui nous âcre d'oubli et de présences hurlantes » (P, 17). Chamoiseau rappelle tout l'enjeu de la littérature pour un peuple privé de mémoire et d'identité : « À chaque fois, quand elle veut se construire, notre parole se tourne de ce côté-là, comme dans l'axe d'une source dont le jaillissement encore irrésolu manque à cette soif qui nous habite, irrémédiable » (P, 17-18). Le problème de la mémoire, de la trace perdue, de la « part manquante » de l'histoire de l'homme antillais est posé. La valeur poétique de la parole narrative instaure une distance avec les éléments de la fiction, permettant une lecture symbolique et philosophique du récit, tout autant que politique. Chamoiseau et Glissant proposent au lecteur de les rejoindre dans une réflexion, que Glissant formule ainsi : « *Qui revient pourtant sur la déclive du morne et fouille ?* » (P, 140). La prospection de la trace fait appel à la fonction orphique du poète, définie en son temps par Valéry.

La poésie de la trace : Écrire la « parole de nuit »

Chamoiseau relève le défi lancé par Glissant et prend en charge la mémoire collective, point de départ à la création littéraire. Le narrateur passe alors de la première personne du pluriel à la première personne du singulier, assumant ainsi ce rôle de « marqueur de paroles » : « Ainsi m'est parvenue

l'histoire de cet esclave vieil homme » (P, 18). Cette présence de la trace est également notée dans le premier fragment poétique, au Feuillet I du *Toucher* :

*Songe immobile des os,
de ce qui a été, n'est plus
et qui pourtant persiste en l'assise d'un éveil.* (P, 17)

Les autres fragments peuvent alors se lire comme une variation sur le motif de la trace : « *songe immobile* », « *principe* » (P, 33), « *reflet* » (P, 59), « *clarté-miroir* » (P, 69), « *ciment* », « *socle secret* » (P, 83), « *mémoire* » (P, 121), « *forme* » (P, 140) en sont les dénominations cardinales. Le poème évolue vers une explicitation de l'image des os, qui devient dans l'avant-dernier Feuillet la « *seule trace sensible* » (P, 121) conservée par la pierre amérindienne.

Édouard Glissant fait également de la « trace » l'élément central de la quête littéraire, qu'il associe au motif de la nuit, que Chamoiseau nomme la « nuit organique totale », celle de l'oubli dont il faut l'extirper. Dans le troisième *entre-dire*, la présence au « *fond de la mer* » de « *ces traces que la mémoire rongait à vif* » (P, 58) constitue un appel au poète. Face à la blessure immémoriale, la poésie peut devenir thérapie. L'*entre-dire* se fait ensuite prescriptif, prenant à témoin un interlocuteur imaginaire : « *Ici ne lève pas un cri d'arbre comme un pleurer solitaire, mais voyez que grandit la houle de ces tas véhéments, où tu dois frayer la Trace* » (P, 68). Le poète est sommé d'intervenir pour conjurer « *la houle de ces tas véhéments* » faits de ces cris d'une mémoire collective qui réclame réparation ou, du moins, considération, remémoration. Dans le cinquième *entre-dire*, Glissant s'explique sur cet appel. L'argument est énoncé dans un va-et-vient entre la première et la deuxième personne du pluriel : « *Depuis le temps que nous traversons, sans voir la marque de nos pieds, voici enfin venu le temps de détracer les noms. Ils sont terrés au haut, déhalez-les jusqu'au jour d'aujourd'hui* » (P, 82). L'image de la marche révèle l'absence de mémoire d'un peuple privé de conscience. Les néologismes « détracer » et « déhaler » insistent sur le travail de réparation, de reconstruction nécessaire. Le langage doit fonder cette entreprise, comme l'avait déjà revendiqué Césaire. Il s'agit d'abord de nommer les éléments d'une histoire encore muette, dans un geste créateur et fondateur paradoxal, puisqu'il faut retrouver les noms « *sans les nommer pourtant* » (P, 82). La temporalité fonde l'avènement de ce geste prométhéen : ramener le passé dans le présent, tout en conservant « *le mystère du nom* » (P, 82). La poésie peut alors donner à cette quête sa dimension ésotérique dont la nécessité est ainsi suggérée par Glissant. Le motif de la nuit subit une métamorphose, de la « *nuit inconnue* » (P, 32) dans laquelle erre le vieil homme, et avec lui tous les esclaves privés de sens, jusqu'à la révélation permise par le dire poétique. Il s'agit bien d'écrire, de « *cour[ir] la trace, pour donner voix dans cette nuit* » (P, 120).

Tout au long du récit de Chamoiseau, le motif de la « trace » jalonne la reconstitution des événements, obscurcis par « les cendres du temps » (P, 20), autre métaphore de la nuit. Pourtant, le terme est rarement employé, ou alors dans des occurrences au signifié littéral (P, 27 ; 37 ; 69 ; 91). C'est que Chamoiseau a recours à un autre langage : la trace qu'il poursuit, c'est, à la lumière du programme poétique suggéré par les fragments poétiques de *Toucher*, celle des « os » du vieil homme, situés au pied de la grande pierre amérindienne. La fin du récit propose un retour sur l'intention poétique primordiale :

Je sus ainsi qu'un jour j'écrirais une histoire, cette histoire, pétrie des grands silences de nos histoires mêlées, nos mémoires emmêlées. Celle d'un vieil homme esclave en course dans les Grands-bois ; pas vers la liberté : vers l'immense témoignage de ses os. L'infinie renaissance de ses os dans une genèse nouvelle (P, 145).

En effet, la tâche que s'est assignée le poète se définit à partir de cet héritage, de ce signe ultime laissé par le vieil homme : « Affronter ce chaos, aller ce difficile, comprendre cette intention et la suivre jusqu'au bout. Cet Écrire-là est raide. Le vieil esclave m'avait laissé ses os, c'est dire : charroi d'histoires-mémoires et de temps rassemblés » (P, 146). Cette « trace » léguée aux vivants, retrouvée aux tréfonds des Grands-bois par un « vieux-nègre-bois » (P, 141) rencontré dans une fête religieuse constitue pour le « Marqueur de Paroles » (P, 141) le témoignage d'un passé qu'il cherche à comprendre, composé par « les temps d'avant-temps, les temps premiers, les temps perdus » (P, 129). À travers lui, c'est toute l'épopée des peuples amérindiens qui resurgit et appelle la quête littéraire. Chamoiseau s'en explique par la voix de son double narratif, le « Marqueur de Paroles », scribe des temps enfuis : « J'étais préoccupé de savoir comment un peuple disparu pouvait nous habiter » (P, 142). Les os sont le nœud du dialogue entre le narrateur et son personnage qui, dans l'un de ses derniers monologues, s'interrogeait, dans une vision prophétique : « Mes os. Que diront-ils de moi ? Comme ces peuples réfugiés dans une pierre, je vais aboutir à quelques os perdus au fond de ces Grands-bois. Je les vois déjà, ces os, architecture de mon esprit, matière de mes naissances et de mes morts » (P, 135-136).

Ce faisant, Chamoiseau n'en répond pas moins à l'appel de Glissant et il peut se satisfaire d'avoir, par le récit : « Halé les imaginations perdues, les à-venir et l'en-présent des époques oubliées » (P, 146). Mais le récit, outre sa fonction mémorielle et sa valeur de construction identitaire pour les Antillais, se charge d'une autre dimension, ontologique. La trajectoire du protagoniste doit alors être lue, selon les mots du conteur, comme :

Une belle course, toute signifiante de sa très simple beauté, et ouverte à l'infini sur elle. Très souvent, au rêve de cette pierre, songer de ce tibia, je m'affranchis des militantes urgences. Je prends mesure de la matière des os. Ni rêve, ni délire, ni fiction chimérique : l'immense détour qui va jusqu'aux extrêmes pour revenir aux combats de mon âge, chargé des tables insues d'une poésie nouvelle (P, 147).

Chamoiseau romancier écrit en poète. Le récit obéit à un impératif multiple, mais sa signification ultime réside dans sa valeur poétique. Les os du vieil homme sont un symbole, au sens étymologique du terme. Il s'agit d'en déchiffrer les mystères, d'en révéler le sens, dans une interrogation totale qui en fait l'élément d'un monde de matière et de signes, à interpréter. Le résultat de cette quête poétique est un nouveau savoir sur le monde, un savoir d'ordre philosophique. Poésie et vérité sont intimement liées dans ce programme. La vérité portée par cette fable émane en effet de sa valeur esthétique intrinsèque.

Dès lors, comment s'en étonner, cette recherche poétique se charge d'une réflexion sur le langage. Face au « *vieil homme qui ne sait rien de "poésie"* » (P, 16), le « Marqueur de Paroles » et de mémoire doit inventer une langue, substance primordiale de l'œuvre. Voici comment Chamoiseau définit l'esthétique de ce récit :

J'essaierai de modeler mon vieux-bougre dans un langage de conte et de souffle de course. Un langage qui dirait sa parole en le signalant muet. Un langage qui mélangerait le silence de sa langue aux frappes dominatrices qui écrasaient son dire. Un langage sans haut ni bas, total en son vouloir, ouvert en son principe. Mon vieux bonhomme esclave partirait racorni et compact ; s'ouvrirait comme grand vent (P, 145).

Le poète transforme un signe fermé en signe ouvert, révélé par une herméneutique poétique. C'est bien la fonction orphique du poète que Chamoiseau revendique une fois de plus. Mais cette recherche esthétique ne s'accomplit pas sans mal. À certains moments du récit, le conteur se heurte à la difficulté du dire. Pour exprimer la souffrance du fugitif en passe de se noyer dans une source souterraine, il confesse son impuissance à décrire la mort, « [...] le vertige dernier. À ce point que je ne saurais décrire. L'hors-parole, l'en-deçà de l'écrire du chant et du crié, là où je pleure (si pauvre) mon impossible désir » (P, 87). De même, pour décrire les hallucinations du vieil homme envahi par les visions du génocide des peuples amérindiens, le narrateur doit s'interrompre : « Le reste est impossible à décrire dans cette langue, que l'on m'amène des sons et des langages anciens, des vocaliques plurielles, des gerbes tonales et des liaisons effervescentes, je mène chantier aux genèses nouvelles » (P, 84). Ces variations sur le thème de l'indicible sont loin d'être une coquetterie. La métaphore du « chantier » est éclairante pour comprendre que le poète s'attache à dire une histoire inédite, fondatrice d'une nouvelle lecture du monde.

Du poème au mythe

La triple temporalité qui régit l'ensemble des éléments du conte se situe à la croisée des enjeux poétiques du récit. Celle du langage même du récit, présenté comme « un long fil de paroles qui s'efforçait de combler l'univers » (P, 129) ; celle de la quête du passé entreprise pour mieux

comprendre le présent et « revenir aux combats de mon âge » (P, 147) ; et celle du conte, dont la diégèse repose sur un schéma en forme de poupées gigognes. Plusieurs époques se superposent en effet pour reconstruire cette genèse nouvelle que Chamoiseau appelle de ses vœux. Dans l'ordre chronologique qui n'est pas celui du récit, sont évoqués la préhistoire des peuples amérindiens, leurs migrations vers les îles Caraïbes, les guerres qui s'ensuivirent entre insulaires et nouveaux immigrants en provenance du continent, la conquête européenne et la colonisation, la mise en esclavage des Amérindiens, leur génocide, la traite des noirs d'Afrique, les temps de l'esclavage sur les habitations, qui se poursuit bien après l'interdiction de la Traite, et enfin le présent fait de nos « *carnavals et [de nos] voiturages de maintenant* » (P, 82), où vivent les descendants des esclaves, affranchis eux aussi du lourd passé de leurs ancêtres. De même, le récit se construit grâce à la superposition des différents espaces du drame historique des esclaves, l'Afrique, la cale négrière et l'Océan, la Plantation, les Grands-Bois, mais aussi, avant eux, des peuples amérindiens. La conjonction espace-temps s'opère grâce à l'agrégation progressive du Temps et de la mémoire dans l'espace, dans une fusion d'ordre mythique, où les lieux ne reprennent la charge du passé que grâce à un lent travail de réminiscence. C'est le témoignage de la pierre amérindienne et des os du vieil esclave marron qui permet ce travail de réparation.

Il est dès lors significatif de constater l'évolution des syntagmes qui désignent le protagoniste. À l'habitation, il est tout d'abord, à l'incipit du récit, « un vieux-nègre sans histoires » (P, 17) qui devient rapidement « l'esclave vieil homme » ou « le vieil homme esclave ». Lorsqu'il marronne, une fois arrivé dans les Grands-bois, il devient « le vieil homme », signe d'une première étape sur le chemin de son affranchissement. Le conteur rappelle parfois alors sa condition antérieure en le désignant « le vieil homme qui fut esclave ». On note qu'ayant atteint le profond des Grands-bois, l'esclave hors de portée désormais du pouvoir de son maître, la narration, jusqu'alors menée à la troisième personne du singulier par un narrateur omniscient, transfère au vieil homme le pouvoir de la parole qu'il recouvre en même temps que sa liberté. Puis intervient la première personne, sous la forme d'un récit mêlé d'un monologue intérieur. Arrivé à l'ultime stade de sa trajectoire, devant la pierre sacrée, le personnage définitivement affranchi de l'aliénation de l'esclavage reprend pleinement possession de sa condition humaine en exprimant le désir de se nommer lui-même :

[...] je veux m'offrir un nom. M'attribuer un nom comme à l'heure des baptêmes que le Maître ordonnait. Je ne trouve rien. *Il y a tant de noms en moi*. Tant de noms possibles. Mon nom, mon Grand-nom, devrait pouvoir les crier tous. Les sonner tous. Les compter tous. Les brûler tous. Leur rendre justice à tous (P, 135).

Mais le problème n'est pas si simple, car par son geste, le vieil homme a atteint une dimension mythique, non seulement parce qu'il a franchi tous les obstacles, surmonté toutes les épreuves,

survécu à toutes les blessures, mais parce que sa trajectoire a fait de lui le porte-parole, ou le porte-mémoire de tout un pan du passé, qui revit en lui. Il est désormais multiple, habité par les fantômes de toutes les victimes de la conquête et de l'esclavage. Son échec à trouver un nom, une identité est aussi une victoire et il conclut : « Mais cela n'est pas possible. [...] Ni *Territoire* à moi, ni langue à moi, ni Histoire à moi, ni Vérité à moi, mais à moi tout cela en même temps, à l'extrême de chaque terme irréductible, à l'extrême des mélodies de leurs concerts. Je suis un homme » (P, 135). C'est en devenant multiple, chargé de la mémoire collective regagnée, qu'il accède à l'humain.

Cette métamorphose ne pouvait s'opérer, prendre corps, que chez un être d'exception, prédisposé à incarner cette mémoire perdue et retrouvée, en devenir le dépositaire. Il est présenté dans les premiers chapitres comme un « minéral », un « végétal », un être de silence, de solitude, de patience, immobile. On lui prête des pouvoirs magiques. Il est sans âge, hors du temps. Glissant, premier lecteur du récit, trace également de lui un portrait, dans le premier *entre-dire*, qui le confirme : « *Les cheveux gris sur la tête noire, il porte dans la mêlée de terres, dans les deux histoires, pays d'avant et pays-ci, le pur et rétif pouvoir d'une racine* » (P, 16).

Si la mémoire permet de parvenir à l'humanité, cela passe par une reconquête du corps enfoui dans les affres de la cale négrière et les sillons de la plantation. Le vieil homme prend conscience de sa propre essence :

Je pleurais le malheur de ce chien qui allait me détruire, mais je pleurais aussi sur cette vie retrouvée qui m'enivrait les jambes, ce vieux cœur qui brûlait chaque seconde l'énergie de mille ans d'existence. Je pleurais cette fraîcheur découverte dans mes chairs, cette magie de mes yeux qui enchantait le monde, cette bouche où explosaient les goûts, le sensible de mes mains et du reste de mon corps. J'étais en appétit et j'étais déjà mort. Et je pleurais tout cela, sans tristesse ni souffrance, avec d'autant moins de réserve – je l'apprenais ainsi – que pleurer c'était vivre et mourir en même temps (P, 99).

Le corps est ainsi au centre de la réappropriation entreprise par le vieil homme. Lancé dans sa course, il ressent le mouvement et la vitalité. Sa perception est décuplée par le rythme de sa fuite libératrice et, comme le souligne Glissant, « *les temps recommençaient pour lui* » (P, 32). Réduit finalement à l'état d'os, c'est encore son corps qui témoignera de sa geste épique, qui constituera la trace ultime de son odyssee au cœur du temps et de la mémoire.

La valeur exemplaire de la fable sert de conclusion à l'apologue : « Nous sommes tous, comme mon vieux-bougre en fuite, poursuivis par un monstre » (P, 146). L'explosion de la décharge, irrationnelle, signe le point de départ imprévu d'un voyage intérieur tout autant spatial que temporel. Ainsi le vieil homme, note encore Glissant, « *entraîné-il, homme de grande terre, dans une autre histoire* » (P, 32), celle de ses frères amérindiens victimes eux aussi de la cruauté des maîtres blancs et de l'oubli. L'altérité salvatrice est l'ultime vérité, l'ultime leçon de cette fable, où le vieil homme finit par laisser de côté les traumatismes de son propre peuple pour en écouter d'autres dont l'histoire fonde

la sienne. Découvrant les signes complexes de cette mémoire gravée dans la terre, dans les arbres, dans la pierre, par la réminiscence d'autrui dans son propre corps, le vieil homme qui fut esclave devient le réceptacle d'un travail de mémoire pluriel, déchiffrant les traces d'un passé douloureux et associant dans une démarche ouverte les germes du métissage que revendiquent les écrivains de la créolité.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

ARPENDER LA TRACE DANS UN DIMANCHE AU CACHOT

Alexandra ROCH

Université des Antilles et de la Guyane (UAG), Pointe-à-Pitre

Nos Monuments demeurent comme des douleurs.
Ils témoignent de douleurs.
Ils conservent des douleurs.¹

Dans *Guyane Traces-Mémoires du Bagne*, l'auteur martiniquais Patrick Chamoiseau souligne le caractère vivant des vestiges, des traces matérielles dans la société caribéenne. C'est d'ailleurs, cette capacité des monuments, tels les cachots coloniaux à transmettre des émotions que Chamoiseau retranscrit dans son roman *Un Dimanche au cachot*², publié en 2007 aux éditions Gallimard. Il narre l'histoire de Caroline, une jeune fille recueillie au sein de l'Habitation Gaschette au Robert qui reste prostrée sous une voûte de pierre. Étonné par la réaction de l'enfant, l'animateur Sylvestre fait appel à Patrick Chamoiseau en tant qu'éducateur afin de porter secours à celle-ci. Comprenant que la voûte n'est rien d'autre que la ruine d'un ancien cachot, l'écrivain mêle et entremêle l'histoire de cette enfant Caroline et celle d'une esclave rebelle, du nom de L'Oubliée, enfermée à cause de son insolence envers le maître d'habitation.

Conscient que la trace n'est pas inerte, statique, l'écrivain plonge le lecteur dans celle du cachot de l'Habitation Gaschette et fait revivre l'histoire, la mémoire de son île natale. La trace désigne une marque, une empreinte laissée par un passage, un reste d'évènement, un fragment, une quantité infime. Toutefois, en Martinique, elle fait également allusion au trajet sinueux, parallèle à la route nationale, reliant le centre de l'île au Nord. Cette même route du nom de la Trace rappelle les sentiers tortueux et dangereux empruntés par les esclaves qui échappaient aux brutalités de l'habitation. La trace comme passage, constamment en mouvement et porteuse de sens. À ce propos, le philosophe français Jacques Derrida observe dans *Marges de la philosophie* que la trace serait « [non] pas une présence, mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure »³.

Si elle se révèle en premier lieu comme un élément tactile et visible, le philosophe martiniquais Édouard Glissant propose aussi dans son *Introduction à une poétique du divers*, une pensée de la trace, résistant à la pensée européenne puisque « contre ces renversées des vieilles routes, la trace est la pensée tremblante du toujours nouveau [...] la trace est à la route comme la révolte à l'injonction et la jubilation au garrot »⁴. Dans cette même perspective, Patrick Chamoiseau développe dans *Un*

¹ Patrick Chamoiseau, *Guyane Traces-mémoires du Bagne*, [photographies, Rodolphe Hammadi], Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, coll. « Monuments en parole », 1994, p. 13.

² Patrick Chamoiseau, *Un Dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.

³ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 25.

⁴ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 69.

Dimanche au cachot, une esthétique de la trace qui marque son éloignement du roman occidental. Inspiré par ce cachot, la trame de l'écrivain conjugue les paradoxes conduisant à une écriture de l'embrouillement. Entre décomposition et recomposition, reconstruction et déconstruction, réel et fiction, passé et présent, Chamoiseau joue des antagonismes. Il sème la confusion en déstructurant le rôle du narrateur ; en multipliant les voix, tantôt celle de l'éducateur, de l'écrivain, du narrateur ; et en recourant à un espace-temps paradoxal, un va-et-vient incessant entre deux époques révolue et actuelle intimement liées à ce vestige.

Trace : passé et mémoire

La trace entretient un lien étroit avec le temps : « la trace visible *ici et maintenant* est une présence matérielle qui est aussi une absence, puisqu'elle est le signe de ce qui a disparu »⁵ écrit la chercheuse en littérature comparée Gabrielle Napoli. Jacques Derrida souligne cette ambiguïté de la « présence-absence ». Elle représente une connexion entre le passé et le présent qui dans certains cas s'avère douloureuse. Dans l'œuvre de Chamoiseau, elle s'identifie au passé esclavagiste et colonialiste de la Martinique, frappée des stigmates de cette période violente et traumatisante. Les décombres de l'Habitation Gaschette témoignent de la survivance du passé dans le présent :

L'Habitation Gaschette était une sucrerie esclavagiste. Elle est située en hauteur, dominant la commune du Robert et sa baie magnifique. Des bâtiments, il ne reste qu'un squelette d'enceinte, des chicots de murs, des moellons levant de terre comme des crânes enterrés dans le fleuri des arbustes et des arbres. (P, 32)

Si, à première vue, l'Habitation Gaschette semble être un lieu d'une extrême beauté par sa localisation géographique, Chamoiseau s'empresse de rappeler que « dans la beauté du lieu, sous l'éclat de la pluie, je perçois le terrible palimpseste » (P, 32) ; la ruine fait ressurgir une histoire ténébreuse enfouie dans l'inconscient collectif, celle de la déshumanisation de l'homme noir. Le cachot est cette cellule étroite, petite et obscure conçue pour punir les esclaves désobéissants :

Les cachots effrayants servaient aux Maîtres-békés à briser leurs esclaves. Ils y jetaient un quelconque indocile qui devenait, alors, l'exemple à ne pas suivre durant les mois d'une agonie. Dans l'estomac des pierres, l'exemple s'en allait au chemin des souffrances [...] Il finissait en cendre de folie ou s'achevait lui-même. Cela figeait les sangs sur des lieux à la ronde, semant l'obéissance dans les Habitations. (P, 42)

Ces traces matérielles deviennent les indices de cette férocité passée. Richard Bégin, professeur en études cinématographiques précise à juste titre :

⁵ Gabrielle Napoli, « Poétique de la trace pour une représentation spectrale de l'Histoire dans *Le Chercheur de traces* d'Imre Kertész, *Rue des boutiques obscures* de Patrick Modiano et *Sheol* de Marcello Fois », revue *Trans*, décembre 2011, [Gabrielle_Napoli_Trace](#).

Qu'il s'agisse de ruines, de décombres ou d'amas de ferrailles, ces « restes » évoquent un passé révolu qui persiste et résiste dans les traces qu'il nous lègue [...] Bien qu'elles se présentent à nous, par le biais de l'expérience concrète ou par des représentations poétiques et médiatiques, comme la marque du tragique ou de la fatalité, elles évoquent peut être avant tout un temps qui *fut* ainsi qu'une présence qui *ne sera plus*.⁶

Les vestiges coloniaux sont considérés comme des mémoires vivantes. C'est sur ce caractère mémoriel de la trace que le philosophe Jacques Derrida revient quand il déclare que le concept de trace serait « incommensurable avec celui de rétention, de devenir-passé de ce qui a été présent. On ne peut penser la trace – et donc la différance – à partir du présent ou de la présence du présent »⁷. Ainsi, les paysages et les traces matérielles « vont là où les archives ne vont pas, car ces lieux permettent des fouilles de la mémoire et de la trace qui se substituent alors à ces documents écrits, afin de donner une voix au passé »⁸. Pour Chamoiseau : « ils [les cachots] balisent une ténébreuse mémoire » (P, 41), ou encore « cette ruine m'enlevait à la réalité » (P, 38). Ces propos démontrent la résistance de ces édifices au temps, mais aussi à l'histoire, car ils rappellent de façon constante le passé obscur de la colonisation. Selon Richard Bégin :

Ruines et décombres ont ceci de commun qu'ils évoquent un passé et font surgir une mémoire. Ces restes, quels qu'ils soient, parlent d'une époque révolue, mais gardent en eux la trace – ou la faille – qui permet au temps présent de faire époque à partir d'une survivance, de faire de la perception du vestige un évènement.⁹

La fonction mémorielle de la ruine est exprimée dans la notion de « trace-mémoires », développée par Patrick Chamoiseau dans son essai *Guyane Traces-mémoires du Bagne* :

Qu'est-ce qu'une Trace-mémoires ?

C'est un espace oublié par l'Histoire et par la Mémoire-une, car elle témoigne des histoires dominées, des mémoires écrasées et tend à les préserver [...]

La Trace-mémoires peut être matérielle comme la roche d'où les Caraïbes se sont jetés en masse pour échapper à l'esclavage. Elle peut être symbolique comme le morne où se réfugiaient les esclaves marrons ou comme l'arbre-fromager. Elle peut être fonctionnelle comme un temple kouli ou une case de vieux nègres ou un tambour-gros-ka.¹⁰

Dans ce rapprochement avec l'histoire, Chamoiseau propose le récit de « L'Oubliée », esclave rebelle prisonnière au cachot qu'il fait vivre à travers le marronnage, une de ces « traces-mémoires »

⁶ Richard Bégin, André Habib, « Présentation : imaginaire des ruines », *Protée*, vol. XXXV, n° 2, 2007, p. 5-6, [Richard_BÉGIN](#).

⁷ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, p. 22.

⁸ Laurence Clerfeuille, *Révolte sans témoin : la tracée du marronnage dans la littérature haïtienne*, ProQuest, Umi Dissertation Publishing, Ann Arbor, Michigan, 2011, [digitallibrary_Laurence_Clerfeuille](#), p.4.

⁹ Richard Bégin, « L'époque de la survivance : de la mémoire des ruines dans *À l'ouest des rails* de Wang Bing », dans *Cinéma : revue d'études cinématographiques*, vol. XV, n° 2-3, 2005 p. 87, [erudit_BEGIN](#).

¹⁰ Patrick Chamoiseau, *Guyane Traces-mémoires du Bagne*, *op. cit.*, p. 16-17.

qui métamorphose l'écriture et l'imagination de l'écrivain en l'installant dans une dynamique de rupture et de subversion. Il paraît important de rappeler que le marronnage est l'un des actes radicaux de résistance pendant l'esclavage avec le monde de la plantation. Les esclaves fuient dans les régions inaccessibles de l'île comme les mornes, les forêts, les montagnes et se constituent en véritable communauté organisée. De ce fait, les nègres marrons permettent aux assujettis de se réinventer un univers. D'ailleurs, l'écrivain haïtien René Depestre évoque dans *Écrire la « parole de nuit »* l'importance de ce phénomène de résistance dans la formation identitaire et culturelle des asservis : « le marronnage fut le premier catalyseur politique et culturel qui permit aux hommes et aux femmes, enfermés à vie dans les plantations, de commencer à se donner peu à peu une échelle nouvelle de valeurs bien à eux »¹¹. En écrivant l'histoire d'une esclave, Patrick Chamoiseau défie les codes, car comme l'explique Richard D.E. Burton : « Moins consciemment, le Nègre Marron figure une protestation essentiellement virile contre le monde 'féminisé' de la plantation et de l'ordre assimilé »¹². Le marronnage reste dans l'inconscient collectif, un acte de résistance essentiellement masculin, associé à la fuite. Comme c'est le cas du vieil homme Sechou :

Sechou court vers les bois. Les atteint. Il y plonge. Il sait comment courir et où courir. Il ne voit pas les acacias mais il sait qu'ils sont là. Qu'ils l'accompagnent. Il ne sait pas où est la Trace mais il ne craint rien. Il attend qu'elle surgisse : c'est sa course qui va la lui donner. Il ne sent ni douleur, ni fatigue, juste l'ivresse de courir, juste la force de son sang, juste ses muscles qui se libèrent enfin, non pas dans une de ces besognes qui ont peuplé l'inexistence mais dans la décision. (P, 217)

Patrick Chamoiseau utilise l'histoire de L'Oubliée dans cette voûte non seulement pour rejeter cette vision exclusivement masculine du nègre marron, mais aussi pour montrer que le véritable marronnage ne consiste pas à fuir vers un ailleurs inconnu, mais à subsister au sein même de l'Habitation.

[...] ce n'est plus le « grand » marron – celui qui, à l'instar de l'ante-Longoué et de ses descendants, se retranche de façon inconditionnelle et permanente dans les mornes – qui représente le « héros » de l'histoire antillaise, mais bien celui qui, comme l'ante-Béluse, reste dans la plaine et qui, au cœur de l'ordre esclavagiste et plus tard habitationnaire, en brouille les structures par un jeu oppositionnel astucieux qui lui permet de se ménager des zones de liberté ambiguë dans les interstices d'un système qui reste, pour sa part, intact.¹³

L'Oubliée, en héroïne, a su résister à l'hostilité carcérale et à son environnement : obscurité et exigüité du lieu, « bête longue »¹⁴, contact « [...] des moucherons. Des moustiques. Des bestioles... », le molosse, mais surtout l'enfermement lié à la ruine qui est souvent mentionné comme destructeur sur

¹¹ René Depestre, « *Les Aventures de la créolité. Lettre à Ralph Ludwig* », dans *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, (éd. Ralph Ludwig), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p.162.

¹² Richard D.E. Burton, *le Roman marron : études sur la littérature martiniquaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 24.

¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴ Nom métaphorique créole pour désigner le serpent.

la psyché de l'être. À ce propos, L'Oubliée en remémore l'impact sur les rescapés : « ceux qui en sortirent, sous une faveur du Maître, ne purent jamais se redresser l'échine et donnèrent l'impression d'y demeurer encore. Ils moururent tantôt, yeux béants, consumés du dedans, recroquevillés dans la fosse à païens » (P, 89).

Devant cette dévastation physique et morale, la résistance par l'imaginaire semble la plus appropriée pour survivre, et plus particulièrement le rêve que L'Oubliée utilise pour affronter la dureté de la ruine. Sa liberté ne vient pas du grand marronnage c'est-à-dire de la possibilité physique d'aller et venir. Ce qu'elle obtiendra c'est une évasion spirituelle, la capacité de penser ce qu'elle veut sans être entravée par le pouvoir colonial. Chamoiseau lui-même déclare à la fin du roman « j'avais seulement incarné dans ce cachot la *douloureuse liberté* que L'Oubliée était forcée de s'inventer » (P, 346). Cette faculté d'aspirer à l'« au-delà », notion empruntée au philosophe indien Homi K. Bhabha qui l'identifie comme « un sentiment de désorientation, une perturbation de la direction »¹⁵. L'au-delà que la prisonnière se crée se fonde sur son vécu, son histoire, mais aussi ses désirs. Le personnage féminin reconnaît finalement que cette expérience à l'intérieur du cachot lui a permis de constater l'existence d'autres formes de résistance. Chamoiseau – écrivain dit de ce marronnage par l'imaginaire : « *Que cette femme ait pu survivre dans ce cachot nous indique qu'il y a une manière non humaine d'être humain. Qu'il subsiste de l'humain au plus profond du déshumain, sans doute au dernier cran, comme une matière ultime, une beauté...* » (P, 307).

L'exorcisme de la trace

[...] Je prétendis qu'ils [les enfants] pouvaient les toucher, car le maçon-franc les avait libérées de leur terrible pacte et qu'elles n'étaient plus que des traces-mémoire (P, 345).

La trace physique du cachot plonge le personnage Patrick Chamoiseau dans un espace de souffrances. À la vue de ce monument, il remonte la trace et se trouve face aux épreuves endurées par les esclaves. Comme une machine à remonter le temps, le cachot le projette dans l'insupportable :

Je me tortillai, le dos au mur, le cou rentré loin de la voûte hideuse, chaque fibre du corps resserée pour ne pas trop m'entendre [...] Cette ruine m'enlevait à la réalité. Un lent empoisonnement déconstruisait mes cartes cérébrales. Ma pauvre conscience ne parvenait plus à relier des perceptions disjointes qui pulsaient de partout. (P, 37-38)

C'est un lieu hanté qu'il faut absolument fuir, éviter car « les cachots terrorisaient souvent. Longtemps. Tomber sur l'un d'entre eux relevait d'une malchance : impossibles à définir et à rien d'autre semblables, difficiles à reconnaître et de raide évidence » (P, 42). L'affolement qu'il suscite

¹⁵ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de La Culture. Une théorie postcoloniale*, [tr. fr. Françoise Bouillot], Paris, Payot & Rivages, coll. « Essais Payot », [1994] 2007, p. 30.

relève d'une attitude d'évitement c'est-à-dire un comportement de défense mis en place pour ne pas se trouver confronté à une situation redoutée :

Caroline est très appétissante, Caroline est très chaude... c'est ce que je fredonnai pour réprimer une bouffée d'angoisse devant la construction qui m'était désignée. Du coup, j'eus envie de rebrousser chemin et pivotai déjà [...] J'eus du mal à l'entendre. Et j'avais reculé de trois pas. Devant cette voûte de pierres d'où s'élevait un jeune figuier maudit, j'avais perdu toute assise rationnelle. (P, 35-36)

Ainsi, le cachot pour Patrick Chamoiseau tout comme la ruine, la trace dans l'espace caribéen est la représentation vivante de l'horreur de l'esclavage, une mémoire que les afro-descendants ont tendance à ignorer ou éviter. L'écrivain démontre la persistance de la trace matérielle à l'oubli : « En la voyant, la renvoyant, tout s'était remis en place dans sa mémoire malade, car cet oubli n'était pas un oubli, c'était un souvenir coincé » (P, 232). La trace matérielle permet de lutter contre l'amnésie collective, l'effacement de certains faits historiques ou d'atrocités. Chamoiseau décrit les différentes stratégies mises en place par la politique des gouvernements successifs français pour éloigner le peuple martiniquais d'une réflexion sur eux-mêmes et sur l'histoire, d'où ce phénomène d'oubli :

En semaine, on dispose des compulsions que le capitalisme occidental nous a mises dans les os. (P, 21) [...] Comme bien d'autres, j'ai communié lundi aux ferveurs libérales qui servent de politique ; mardi, j'ai figuré au jeu de ces pouvoirs locaux qui veulent se croire réels ; mercredi j'ai admiré la science des télé-sociologues qui nous dissèquent sous la modernité. Jeudi et vendredi, j'ai pleuré dans le mélodramatique à l'occasion d'une catastrophe, et (constituante aubaine) me suis réjoui d'être matière vive pour fines cellules psychologiques... Comme les autres, je n'en sors que dans la vacuité d'un dimanche. (P, 22-23)

Seul ce jour-là autoriserait un retour à l'humanité : « Mais le dimanche, soudain libre, redevenu informe, je m'affecte à l'Écrire. Et dans l'Écrire, hélas, il n'y a que le monde et ses incertitudes. Je ne peux que questionner ce monde qui maintenant s'est refermé sur nous ; et qui, dans cette fermeture, nous a ouverts à lui. » (P, 24). La ruine du cachot est là pour résister à cette amnésie collective ; elle est une source de remplacement des archives écrites pour reconstituer ce qui s'est réellement passé. Mais pour Caroline, l'enfant prostrée, elle n'est pas un simple souvenir, le cachot parle et retransmet des émotions puissantes. Son caractère vivant et dynamique transparaît lorsqu'elle la décrypte tactilement :

Sa main posée contre le mur lui racontait les pierres ; l'autre, posée au sol, explorait la poussière. Cette poussière sous ses doigts était pleine de douleurs. Larmes lourdes desséchées. Cristaux de hoquets. Désespoirs pétrifiés. Peaux effeuillées de terreur. Pulvérulences des agonies... (P, 113)

Dans *Un Dimanche au cachot*, Chamoiseau se livre à un travail d'exorcisme de ce lieu, mais aussi une lutte contre l'oubli collectif. Par une série d'approches, il tente d'en chasser la négativité, mais aussi de transformer l'image que les colonisés ont de leur propre histoire. C'est donc à la chercheuse

martiniquaise Patricia Donatien-Yssa que nous emprunterons le concept de blès pour analyser ce roman. La blès est avant tout une maladie physique que l'on retrouve dans la Caraïbe. L'anthropologue française Catherine Benoit prend soin de la décrire dans *Corps, jardins, Mémoires Anthropologie du corps et de l'espace à la Guadeloupe* :

La blès, c'est lorsque le corps « s'ouvre » : les reins s'écartent (*ren ouvè*), le thorax est ouvert (*lèstonmak ouvè*), la matrice de la femme tombe (*matris tombé*). Cette ouverture du corps s'accompagne de l'enfoncement du coccyx (*mis kochi*) et de la luxation des côtes (*kót kochi*). Le sang circule mal, « se bloque », devient noir, forme un abcès à un endroit du corps, et surtout le *boukèt* se déplace. La personne maigrit, a des nausées, plus rarement elle grossit à l'endroit de la blès et un creux apparaît dans l'organe touché surtout s'il s'agit des reins.¹⁶

Au-delà de ces symptômes physiques que développe la maladie de la blès, Patricia Donatien-Yssa offre une autre perception de la blès en tant qu'« affection qui irait d'une mélancolie sans conséquence sur le corps à une pathologie psychosomatique grave qui altérerait la santé mentale et physique. »¹⁷. Cette maladie est récurrente dans les espaces colonisés, car :

L'esclavage ajouté à la colonisation ont tant enfermé les êtres humains dans un carcan de souffrance et de déni, que, pour survivre les individus ont développé progressivement une forme de renoncement, un refoulement, qui a engendré ce traumatisme fondamental, cette blessure inguérissable, ce mal existentiel que l'on appelle la blès.¹⁸

Le cachot matérialiserait la blès. Certes, il s'agit d'un lieu de torture, mais il correspond pour l'écrivain à l'emprisonnement, la blessure que provoque le joug colonial sur la société martiniquaise. Le cachot serait donc la métaphore de l'enfermement psychique, l'emprise, l'aliénation du peuple caribéen. L'Oubliée, esclave rebelle « encachotée » ne cesse de répéter « que le cachot est autant de leur bord que du sien », « qu'elle découvre que ce qu'elle vit dans ce cachot, ils le vivent ou l'ont vécu aussi, et qu'elle n'est pas seule à confronter cette ombre. » (P, 183-184). Caroline est la figure de cet autre aspect du cachot mentionné par L'Oubliée. La maltraitance et l'abomination du système d'incarcération des esclaves ressurgissent sur l'espace-corps de la jeune enfant. Elle semble être possédée par la ruine et son histoire, mais également par son propre cachot. L'écrivain brosse le portrait d'une jeune fille plutôt étrange s'agissant de Caroline : « Je détournai la tête pour ne pas voir ça, mais du coin de l'œil je crus distinguer, dans les traits juvéniles, les rides d'une démons abîmée dans une transe... » (P, 44). Caroline a pris possession de la voûte comme la voûte a pris possession d'elle. Ce cachot est devenu son lieu de vie, de bien-être : « l'enlever de là [...] c'est comme l'extraire

¹⁶ Catherine Benoit, *Corps, Jardins, Mémoires. Anthropologie du corps et de l'espace à la Guadeloupe*, Paris, CNRS éditions, coll. « Chemins de l'ethnologie », 2000, p. 61-62

¹⁷ Patricia Donatien-Yssa, *L'Exorcisme de la blès. Vaincre la souffrance dans Autobiographie de ma mère de Jamaica Kincaid*, Paris, éditions Le Manuscrit, 2007, p.16.

¹⁸ Patricia Donatien-Yssa, « L'Esthétique de la Blès dans la Littérature Caribéenne », dans *Africultures*, 2008, Patricia Donatien-Yssa_blès.

du paradis pour le feu de l'enfer » (P, 35) précise Sylvestre, l'un des éducateurs. Caroline prend soin du cachot, tel un espace habitable ; elle le nettoie : « elle avait gratté les parois. Elle avait décroché des stalactites de fougères sèches et de toiles d'araignée, soulevé des plaques de mousse humide... » (P, 39). On comprend bien que le rapport qu'entretient Caroline avec le cachot est ambigu. En dépit de la peinture brutale, sauvage et démoniaque que fait le narrateur de la voûte, Caroline voit en elle un refuge, de paix, de sérénité malgré son austérité. Comment peut-on alors vaincre l'agonie sous-jacente ?

Si au premier abord les descriptions de Caroline et de L'Oubliée les positionnent en tant que victimes, personnages sombres et traumatisés, on constate toutefois que ces femmes ne se laissent pas abattre par leur sort. Caroline, fille unique, connaît toutes sortes de sévices physiques et mentaux. Sylvain, l'animateur, relate les étapes de sa vie qui s'apparente à un gouffre de violence. Enfant maltraitée, violée, placée en famille d'accueil, elle est l'incarnation même de la brutalité et du supplice. Néanmoins, devant une telle oppression, Caroline, tout comme son ancêtre L'Oubliée refuse les attitudes d'évitement et ose faire face à la monstruosité de leur cachot. Car il symbolise aussi la part d'ombre, la souffrance d'un individu allant jusqu'à son enfermement psychique ou physique. Tel un chemin de croix, les stations conduisant à la libération du cachot s'avèrent de plus en plus pénibles. Pour le narrateur, ce voyage intérieur douloureux est parsemé d'embûches, de moments de doute, de nostalgie et de tentatives suicidaires. La retranscription de la pensée de L'Oubliée prouve la difficulté du personnage à accéder à la liberté : « elle ignore combien de cris, combien de plaintes, et combien de soupirs suffiront pour la désagréger, ni combien se poursuivront, et durant combien de temps, quand rien ne subsistera d'elle. » (P, 92). Le champ lexical de la lutte est omniprésent dans le récit montrant qu'il faut toucher le fond de l'abîme pour pouvoir renaître. La comparaison que Chamoiseau effectue entre le marronnage de Séchou et celui de L'Oubliée montre clairement que la liberté physique ne délivre pas l'être mentalement :

Il prétend aussi que tout est désormais à L'Oubliée, car elle est libre en son dedans, bien plus libre que Séchou. Il prétend que Séchou était parti sous une décharge, c'est dire *sans intention*, qu'il avait fui sans même s'être libéré l'intérieur, et qu'il vivra peut être sans chaîne mais aussi sans aucune liberté s'il ne trouve pas en lui comment *aller vraiment*... il prétend que le grand geste de la grande liberté n'est pas de revenir, de s'en aller, ou de rester, mais de décider ce que l'on fait, d'évaluer et de soutenir ce que l'on fait sans jamais emprunter une quelconque évidence. (P, 294)

Dans *Un Dimanche au cachot*, il ne s'agit pas simplement de l'exorcisme des deux femmes du roman, mais aussi d'un travail libérateur de l'auteur. L'écriture permet à Chamoiseau lui-même d'exposer et de partager cette démarche spirituelle avec son lecteur. Il montre comme le dit Patricia Donatien-Yssa : « la nécessité d'un cheminement complexe qui mène l'individu d'une descente en soi

qui permet de trouver la voie de l'extirpation de la « matrice coloniale »¹⁹ Selon le narrateur, l'écriture est nécessaire à l'éveil de la trace ténébreuse. Il éclaire la fonction thérapeutique de l'écriture et l'aptitude de celle-ci à dire l'intraduisible :

Aller avec l'écriture dans cette mort de l'esclavage c'est y aller avec la vie, car toute écriture est d'abord vie. Mais il apparaît difficile au regard de la vie d'explorer de manière juste et exacte (c'est-à-dire sans le perdre) le secret absolu de cette mort. Il aurait fallu y aller avec la mort elle-même, au moins avec ce que la littérature peut savoir de la mort. [...] La vie de la littérature est le principe même de la vie. Alors elle peut deviner la mort en son principe. Deviner ce secret sans le dénaturer. Elle peut s'y rendre avec cette vie autre, cette vie haute, que seule la vie en son principe peut imaginer. Saisir ce secret sans le prendre. C'est une sorte d'impossible. (P, 196-197)

Ainsi, l'exorcisme pour Chamoiseau consiste à vaincre le mal par le mal c'est-à-dire en étant en contact avec le cachot. Il aboutira à cette conclusion : « C'est étrange : je n'ai plus aucune envie de sortir. Je suis bien là, dans cette nuit moelleuse » (P, 329). Chamoiseau, en tant qu'écrivain et personnage, s'affranchit du carcan de la colonisation et de sa blès. L'écriture apparaît en ce sens comme une délivrance de l'être, elle libère la parole prisonnière et *oubliée*.

L'écriture de la trace

« Comment écrire alors que ton imagination s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire, dominé ? »²⁰ Telles sont les problématiques soulevées dans *Écrire en Pays Dominé*. Conscient du travail aliénant de dépersonnalisation engendré par l'esclavage et la colonisation, Chamoiseau puise son originalité dans son histoire, son expérience passée, dans ce qui a été renié, dénigré, rejeté. Pour cela, il remonte et retranscrit la trace laissée par ses ancêtres afin de créer une stylistique qui ne s'inspire justement pas des lectures imposées par le colonialisme :

Pour me reconstituer une identité archétypale censée être dissoute par les colonialistes, mes lectures se concentrent sur « le Monde noir » de la Négritude, sur les touffeurs non occidentales de l'Afrique, sur les Nègres marrons caribéens rebelles à l'esclavage, sur les combats des résistants africains durant colonisation et décolonisation sur les sanglantes ripostes des Noirs américains.²¹ (P, 59)

Dans ce contexte, l'écrivain s'empare de la trace physique du cachot et lui donne vie par une écriture de la ruine, donc du fragment, ce qui rompt avec le modèle occidental. Le fragment dans son

¹⁹ Patricia Donatien-Yssa, *L'Exorcisme de la blès. Vaincre la souffrance dans Autobiographie de ma mère de Jamaica Kincaid*, op. cit., p. 188.

²⁰ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1994, p. 17.

²¹ *Ibid.*, p. 55.

sens premier renvoie à la rupture. Le chercheur en esthétique Dominique Berthet en donne plusieurs acceptions qui font penser à cette idée de séparation :

Il concerne le morceau d'une chose déchirée ou brisée, une partie extraite d'une œuvre réalisée sous forme discontinue, ce qui reste de quelque chose de perdu ou encore un élément subsistant d'un travail inachevé. Le caractère éclaté, brisé, détaché, isolé du fragment évoque une violence. Il renvoie à une blessure, une fracture, une rupture, une perte, une solitude. [...] L'esthétique du fragment est indissociable de l'esthétique du choc. Elle s'affirme aussi en tant que rupture avec l'esthétique classique²²

La pensée du fragment s'installe dans la même dynamique que la pensée de la trace développée par Glissant, elle passe par une phase de rejet de la norme :

La pensée de la trace me paraît être une dimension nouvelle de ce qu'il faut opposer dans la situation actuelle du monde à ce que j'appelle les pensées de système ou les systèmes de pensée. Les pensées de système ou les systèmes de pensée furent prodigieusement féconds et prodigieusement conquérants et prodigieusement mortels. La pensée de la trace est celle qui s'appose aujourd'hui le plus valablement à la fausse universalité des pensées de système.²³

En effet, influencé par sa rencontre avec le cachot colonial de l'Habitation Gaschette, l'auteur inscrit son œuvre, dans une écriture de rupture, anticonformiste, qui sort des sentiers battus. Dans *Ruptures, continuité*, Yves Vadé identifie ce concept de rupture comme les « changements profonds dans les structures institutionnelles, économiques et culturelles. [...] Au centre de ce changement se trouve la représentation que les hommes se font d'eux-mêmes, de leur condition humaine, sociale, métaphysique, et des rapports qu'ils entretiennent entre eux. »²⁴ Les techniques adoptées par l'écrivain afin d'inscrire *Un Dimanche au cachot* dans la pensée de la trace s'inspire du paradoxe temporel qu'évoque le cachot. Dans le récit, la temporalité perturbe la direction de l'écriture et de la lecture. Au lieu d'une linéarité avec un ordre chronologique bien défini, deux récits se font écho : celui de la jeune Caroline, placée à la *Sainte Famille*²⁵ et celui de L'Oubliée, esclave jetée au cachot à cause de son insolence vis-à-vis du Maître d'habitation (P, 82-83). Comme la trace renvoie à la fois au temps passé et présent, la trame narrative reproduit cet effet de présence absence liée à la notion. C'est donc dans un va-et-vient et un entremêlement incessant que se profile le style de l'écrivain. L'alternance d'une ligne à l'autre, d'une page à l'autre, d'un chapitre à l'autre provoquant même la fusion et la confusion des deux histoires et des deux personnages féminins : Caroline et L'Oubliée dont les comportements présentent en outre des similitudes : « Caroline criait, comme L'Oubliée se découvrant dans le cachot.

²² Dominique Berthet, « Le Fragment », Revue du CEREAP Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques, n° 14, octobre 2008, p. 5.

²³ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, op. cit., p. 17.

²⁴ Yves Vadé, *Ruptures, Continuités*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000, p. 40.

²⁵ « Association [qui] recueille sous mandat de justice, parfois des orphelins, mais souvent des enfants blessés ou mis en danger par des parents calamiteux ». Patrick Chamoiseau, *Un Dimanche au cachot*, op.cit., p. 19.

Je voulais me persuader d'une coïncidence. Ce qui irradiait d'elle ressemblait tant à ce que mon personnage vivait à cet instant que je sentis une nouvelle fois l'embrouille de la folie. » (P, 88).

L'écrivain se livre à un exercice de collecte de la trace : trace matérielle, trace psychique, trace-mémoire, trace historique. Conjointement aux récits principaux de Caroline et de L'Oubliée, l'on retrouve des bribes, des morceaux, des fragments d'histoires incorporées : celle de Séchou, de L'Africaine, du « Maçon-franc ». Tel un artisan préparant son patchwork, Chamoiseau assemble et tisse différents aspects de la trace. Dans cette même dynamique de patchwork narratif, l'écrivain transgresse le rôle du narrateur puisque plusieurs voix peuvent être identifiées : celle de Chamoiseau-écrivain, Chamoiseau-personnage, Chamoiseau-éducateur, Chamoiseau-narrateur, Chamoiseau-Marqueur de paroles comme si plusieurs personnes fusionnaient en lui. Chamoiseau donne la parole aux divers fragments qui forment son *moi*. Inspirée également par la trace-mémoire du marronnage, son écriture peut être assimilée à une écriture marronne puisque l'on y perçoit la notion de rupture, de ruse et de subversion qu'il a reproduite à travers la pensée de la trace. Il déjoue voire déconstruit les codes et les normes du roman pour établir ses propres règles. L'artiste peintre martiniquais René Louise, dans son *Manifeste du marronnisme moderne* confirme que : « quand nous marronnons, c'est pour créer une nouvelle voie créatrice, pensée par nous, qui prend en compte notre histoire, et qui nous permet d'éclairer notre futur dans une vision planétaire »²⁶. Cette pensée de René Louise illustre clairement la conception du roman chez Chamoiseau.

Trouvant sa source dans l'art du conteur, Chamoiseau se définit et se positionne en tant que marqueur de paroles. Lui-même déclare dans « Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit » :

Demeurent, pour l'écrivain, des lambeaux de mémoire orale, disséminés à travers le pays, des bouts de conte, des bribes de comptines, des éclats de titres, des haillons de paroles diverses, qui se bousculent, s'entrechoquent, qui ont subi les effets de la francisation et de diverses aliénations, et qui surtout semblent en voltige permanente, quasiment inaccessibles dans leur essence, dans la mesure où aucune approche systématique, rationnelle, méthodique de récupération de l'oralité n'existe en Martinique.²⁷

Le marqueur de paroles permet d'unir parole (tournures créoles, conte...) et écriture dans la littérature. D'après Chiara Molinari : « [...] ayant reconnu dans les conteurs le lieu d'une mémoire collective, dépositaire de la culture et de l'identité créoles, le marqueur se met à l'écoute de leur parole et cherche des moyens permettant de la recueillir et de la transmettre aux générations à venir. »²⁸ Cette

²⁶ René Louise, *Manifeste du Marronnisme Moderne. Philosophie de L'esthétique. Le métissage culturel*, [Case Pilote, Martinique, éditions Lafontaine, coll. « Pou nou sav », 2006], Paris, éditions Yehkri.com.A.C.C., 2014, p. 18.

²⁷ Patrick Chamoiseau, « Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », dans *Écrire la parole de nuit*. *La nouvelle littérature antillaise*, op. cit., p. 155.

²⁸ Chiara Molinari, *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2005. p. 146.

tâche paraît difficile, car dans le roman une lutte existe entre Chamoiseau-écrivain et Chamoiseau-conteur. L'écrivain expose la complexité du marqueur de paroles à rendre l'oralité dans le texte, notamment en ce qui concerne L'Oubliée : « le lecteur pense qu'il faudrait exprimer cette liberté par un monologue intérieur. L'écrivain fait la moue et se demande plutôt comment exprimer cette liberté intérieure sans monologue intérieur et surtout comment ne rien en exprimer » (P, 295).

La créolisation de la langue est l'une des premières étapes dans la réhabilitation du conteur. Dans *Un Dimanche au cachot*, Chamoiseau plonge dans un univers linguistique créole. Le champ lexical de la faune et la flore le prouve tout au long de l'œuvre : « le datou »²⁹, « la bête longue », « jasmin blanc », « fromager »³⁰. Par ailleurs, la langue utilisée par le marqueur de paroles se veut le reflet de la société martiniquaise. Ainsi, sous sa plume l'écrivain met en scène une langue orale qui n'est ni française ni créole, mais plutôt un français créolisé. À la différence du conteur, la parole de Chamoiseau ne s'envole pas avec le temps, elle reste gravée par le biais du roman. À l'image de la trace, Molinari analyse le rôle du marqueur de paroles en ces mots : « Attentif à la parole orale du conteur, le marqueur de paroles vise à l'in-scrire dans le temps, et donc à l'« écrire » afin de lutter contre la mort culturelle du peuple créole »³¹. Ainsi, La réactivation de la mémoire des différentes traces participe à la créativité de ce roman.

Conclusion

Un Dimanche au cachot constitue donc une aventure romanesque de et dans la trace de la Martinique. Chamoiseau a su exploiter dans son récit les deux dimensions antagonistes qui se dégagent de la trace : celle de la connexion et celle de la rupture. En effet, cette écriture de la trace constitue un moyen pour Patrick Chamoiseau de concilier passé et présent pour mieux appréhender l'avenir. En remontant la trace et en la ranimant, Chamoiseau a voulu mettre à jour cette période enfouie – volontairement ou non – et rendre hommage à la résistance des femmes, souvent oubliées dans le marronnage. D'autre part, la fracture associée à la trace du cachot colonial s'impose, dans la Caraïbe, comme l'un des éléments de résistance littéraire. L'originalité de Patrick Chamoiseau réside dans sa capacité à *dire la trace*, mais surtout à en développer une esthétique de la recomposition et de la récréation qui s'affranchit des normes traditionnelles occidentales du genre. Il recourt à une dynamique de la marque qui résiste au temps car : « Tracer c'est savoir ce qu'on laisse derrière soi » (P, 224).

²⁹ Nom créole du Datura : « Ses fleurs sont grandes, blanches ou violacées. Ses fruits sont des capsules garnies de piquants droits, rigides et fins, très acérés », *Dictionnaire encyclopédique Plantes et Remèdes Désormeaux*, Fort de France, éditions Émile Désormeaux, coll. « Les Guides pratiques de la famille créole », 1980, p. 240.

³⁰ Fromager : « D'une taille pouvant atteindre jusqu'à 25 mètres, c'est l'un des plus grands arbres des Antilles. Son tronc qui peut atteindre un diamètre de 3 mètres est épineux », *Ibid.*, p. 290.

³¹ Chiara Molinari, *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*, op. cit., p. 147.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- AUGE Marc, *Le Temps en ruines*, Paris, éditions Galilée, 2003.
- BÉGIN Richard, HABIB André, « Présentation : imaginaire des ruines », *Protée*, vol. XXXV, n° 2, 2007, p. 5-6, [Richard_BÉGIN](#).
- BENOIT Catherine, *Corps, jardins, mémoires. Anthropologie du corps et de l'espace à la Guadeloupe*, Paris, CNRS éditions, coll. « Chemins de l'ethnologie », 2000.
- BERTHET Dominique, « Le Fragment », *Revue du CEREAP Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques*, n° 14, Octobre 2008.
- BHABHA K. Homi, *Les Lieux de La Culture. Une théorie postcoloniale*, [tr. fr. Françoise Bouillot], Paris, Payot & Rivages, coll. « Essais Payot », [1994] 2007.
- BURTON Richard D.E., *Le Roman marron : études sur la littérature martiniquaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.
- _____, *Un Dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.
- _____, « Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », dans *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise*, (éd. Ralph Ludwig), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p. 151-158.
- _____, *Guyane Traces-mémoires du Bagne*, [photographies, Rodolphe Hammadi], Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, coll. « Monuments en parole », 1994.
- CLERFEUILLE Laurence, *Révolte sans témoin : la tracée du marronnage dans la littérature haïtienne*, ProQuest, Umi Dissertation Publishing, Ann Arbor, Michigan, 2011, [digitallibrary_Laurence_Clerfeuille](#).
- DEPESTRE René, « *Les Aventures de la créolité. Lettre à Ralph Ludwig* », dans *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise*, (éd. Ralph Ludwig), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p.159-170.
- DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972.
- DÉSORMEAUX, *Dictionnaire encyclopédique Plantes et Remèdes Désormeaux*, Fort de France, éditions Émile Désormeaux, coll. « Les Guides pratique de la famille créole », 1980.
- DONATIEN YSSA Patricia, « L'Esthétique de la blès dans la littérature caribéenne », dans *Africultures*, 2008, [Patricia Donatien-Yssa_blès](#).
- _____, *L'Exorcisme de la blès. Vaincre la souffrance dans Autobiographie de ma mère de Jamaïca Kincaid*, Paris, éditions Le Manuscrit, 2007.
- LOUISE René, *Manifeste du Marronnisme Moderne. Philosophie de L'esthétique. Le métissage culturel*, [Case Pilote, Martinique, éditions Lafontaine, coll. « Pou nou sav », 2006], Paris, éditions Yehkri.com.A.C.C., 2014.

MOLINARI Chiara, *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2005.

NAPOLI Gabrielle, « Poétique de la trace pour une représentation spectrale de l'Histoire dans *Le Chercheur de traces* d'Imre Kertész, *Rue des boutiques obscures* de Patrick Modiano et *Sheol* de Marcello Fois », [Gabrielle_Napoli_Trace](#).

VADÉ Yves, *Ruptures, continuités*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2000.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

ORPHÉE À CAYENNE. SIDÉRATION ET TÉMOIGNAGE DANS GUYANE. TRACES-MÉMOIRES DU BAGNE

Samia KASSAB-CHARFI
Université de Tunis, TUNISIE

Liminaires

La mémoire aux Antilles s'écrit souvent, on le sait, au gré des rumeurs de cale remontées des abysses par les écrivains de la Caraïbe. Lorsque Patrick Chamoiseau s'engage en 1994 à composer un petit opus à la mémoire du bagne de Cayenne (*Guyane. Traces-mémoires du bagne*, 1994)¹, partant en quête du passé qu'il charrie et des traces qu'il a pu (ou non) laisser dans l'inconscient collectif de cette région du monde, l'entreprise semble solitaire. Solitaire, car ne s'inscrivant, semble-t-il, dans aucune tradition d'hommage-retour à ce lieu macabre, et solitaire aussi parce qu'apparemment détachée de la symphonie d'ensemble de l'œuvre de Chamoiseau.

Cependant, à bien lire entre les lignes, on pourrait voir dans l'exercice une continuation de l'œuvre romanesque et essayistique. Une continuation redoublée, où la résonance du discours polémique propre au procès colonial tenu dans *Écrire en pays dominé*² se trouve amplifiée et approfondie. Brutalement ancrée dans la réminiscence volontaire, l'écriture assiège ici la mémoire, comme si en effet le narrateur montait à l'assaut des murailles léproisées des cellules. Le projet en est clairement annoncé : l'auteur veut refaire, à travers les ruines de Cayenne, la « transhumance des mémoires invisibles » (P, 45). Cette méditation est portée par une mission essentielle : témoigner, par procuration. On y retrouve deux pôles de la posture de l'écrivain-justicier : le rituel d'un accès au silence, à ce qui est tu, ou encore à ce que Chamoiseau appelle les « mémoires asphyxiées » (P, 15) et surtout la montée progressive, empathique, vers l'apothéose d'une éloquence. L'écrivain excelle dans l'art de dire la sidération face au spectaculaire effacement des traces d'une douleur, de ces stigmates dont il lui faut absolument raviver la perception dans le corps historique de la conscience guyanaise, mais aussi et surtout occidentale. La forme sera celle d'un mémorial édifié par l'écriture et dans l'écriture, mais un mémorial « sans socles ni statues » (P, 16), le culte du monumental et son exaltation nationaliste étant évacués ici au profit de l'imagination de l'impalpable présence de ces prisonniers dont l'existence ne fut, dans cet enfer pénitentiaire tropical, que tremblante survie.

De la sidération des pierres à l'éloquence du Mémorial

¹ Patrick Chamoiseau Patrick Chamoiseau, *Guyane Traces-mémoires du Bagne*, [photographies, Rodolphe Hammadi], Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, coll. « Monuments en parole », 1994.

² Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997.

La formule nodale du projet est donnée à la fin du livret : il faut « stopper l'usure » (P, 45). Voilà le but, ici, de cette quête. La revisitation des allées du bague, de sa double géographie, tantôt cagneuse et tantôt plantureuse, le retraçage presque topographique des murs conduit le rythme d'une écriture habitée par une palpitation muette. Car cette poétique orphique ne se complaît pas dans l'abondance ; la trame de l'opulent *Biblique des derniers gestes*³, roman en gestation à l'époque et qui ne paraîtra qu'en 2002, doit paradoxalement beaucoup au canevas austère, à la retenue des *Traces-Mémoires du bague*. Il faut concevoir cet équilibre étrange des forces de la *copia* chamoisienne : tantôt fleuve en crue, tantôt source étroite, murmure où ne gronde aucune revendication apparente, comme si le moment le plus authentique, l'approche la plus périlleusement proche de ce vivant-vrai⁴ que Glissant nomme à la fin de sa vie, n'avaient de réalité que par cet accommodement aux rythmes intimes de l'émotion, accommodement dont dépend la justesse de la parole. Écrivain à la parole prolixe, Chamoiseau sait que le recueil « documentaire » de la trace n'a pas la même consistance lorsqu'il puise aux sources du réel des « patrimoines créoles » (P, 18) – et en l'occurrence ici le lieu avéré du bague de Cayenne – et quand il emprunte les enivrants sentiers de la fiction. Cette différence se retrouve dans les modes de l'énonciation, en particulier dans le choix stylistique d'une écriture qui hésite entre le respectueux en-deçà de la litote et la forte « acclamation » (P, 27) d'un lieu tragique. Écriture qui se fait gravitation autour d'une présence-absence, de quelque chose qui n'est plus là, mais qui *demeure*, dans le reflux d'une mélancolie sourde.

La mélancolie, mais aussi la sidération née du contact avec les lieux du bague imprègnent l'ensemble de l'opus. Chamoiseau pointe le silence des « histoires souterraines » (P, 15), les « savoirs silencieux » (P, 17), la notion problématique d'oubli (l'auteur reprochant à l'imaginaire guyanais d'avoir « défér[é] le bague au bague de l'oubli » ; P, 18). Pour transmettre le plus justement possible l'« une des plus émouvantes errances de l'humanité » (P, 19), le narrateur s'attache à montrer dans quelle mesure les « héroïsmes », les « dignités », les « ferveurs », l'« absolu des courages » constituent en vérité un « concentré hallucinant de ce qui fait l'homme » (P, 19). L'image récurrente est celle d'une force de vie confuse, mais acharnée, obstinée. L'empathie avec ce « lieu d'horreur » (P, 35) passe par l'hommage rendu aux forçats, à « ceux qui, par-dessous, ont hélé vers plus d'oxygène », c'est-à-dire « vers plus d'humanité » (P, 20). Mais l'élan vital est confronté aux pesanteurs de la mort, productrices d'une « opacité qui fait sens » (P, 21). Toute la « mantique » (P, 22) qui inspire l'errance dans le bague est portée par cette oscillation entre le saisissement et l'émoi créatif qui émergea de ces lieux de mort où la vie se devait de se maintenir à tout prix : « Pluies, insectes, humidité, ont pétrifié le

³ Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2002.

⁴ Édouard Glissant : « Rien n'est vrai, tout est vivant », dans *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009, p. 106.

Conférence du 8 avril 2010, Mondesfrancophones.com/Glissant.

bois, travaillé fer pierres grilles, sidéré les cachots et les édifices » (P, 21). Si l'éloquence de la traversée de cette ancienne géhenne prend appui sur la nomination des lieux, interstices et replis monstrueusement végétaux de l'enfer tropical, elle est aussi renforcée par la présence du cahier iconographique qui accompagne le livret, et qui donne à voir le tramage de la pétrification et de la putréfaction. Dominées par la polychromie des murs (pourriture, mousses tropicales), les photographies de Rodolphe Hammadi (P, 47-114) font valoir les structures métalliques, ces « ferrures démesurées » (P, 18) auxquelles se mesuraient les corps endurcis, la sombre endurance des prisonniers. Et ce n'est pas un hasard si la notion de résistance – des pierres – est au cœur de la citation de Victor Segalen qui sert d'exergue au volume :

*Seules
immobiles contre le défilé,
voici les Pierres mémoriales
que nul ordre de marche
ne peut toucher
ni ébranler.
Elles demeurent. (P, 11)*

Le maître-mot ici est « demeurer », qui s'inscrit dans la lignée de la notion d'endurance chez Glissant, concept prolongeant à son tour le « They endured » de Faulkner. L'auteur s'approprie cette trace, cette résistance – « Nos Monuments demeurent comme des douleurs » (P, 13). Il se prépare à l'éprouver à la faveur de la revisitation du bagne. Ici les attentats du temps et de la nature contre les structures pénitentiaires constituent une sorte de revanche sur l'illusoire pérennité institutionnelle du bagne – fermé en 1945. Son éternité rugueuse est mise à mal par l'image des lézards vert-de-gris, les traces des passages de cyclones, l'extraordinaire envahissement des « fureurs végétales », les « arborescences torturées » (P, 21). Autant d'éléments qui contribuent à installer une atmosphère de fantastique, celle du camp de la transportation par exemple, « à Saint-Laurent-du-Maroni », où l'on est « en face d'une peau » (P, 25), d'une « muraille-peau », d'une « peau-mur » (P, 30) qui devient même « chair » (P, 32), les cachots désaffectés se transformant, au-delà de simples « lieux de mémoire » (P, 16), en une sorte de corps monstrueux, mi-mort mi-vivant, d'où s'élèvent de « longs soupirs moussus » (P, 24). Ici les « Mers, fleuves, rivières sont de vastes cimetières » (P, 36), tout comme le site lui-même, générateur d'une symbolique effroyable – pas de doute, c'est un « cimetière » (Albert Londres, *Au bagne*, P, 46).

L'analogie avec l'Atlantique macabre, tapissé de milliers de corps échoués, est ainsi scellée. Le cimetière de « ces contrées barbares » (P, 24) rejoint l'un des lieux les plus tragiques de l'histoire de l'Atlantique noir – le fond océanique, les abysses du Passage du milieu. Mais l'émotion n'occulte pas ici la lucidité de l'analyse sociopolitique. Chamoiseau s'attache à situer le bagne dans le paysage

général de l'exploitation de la Guyane et des Antilles : « édifices produits par la trajectoire coloniale : forts, églises, chapelles, moulins, cachots, bâtiments d'exploitation de l'activité esclavagiste sucrière, structures d'implantation militaire... » (P, 13). Le système a produit deux catégories opposées, celle des « découvreurs et conquistadores, gouverneurs et grands administrateurs » (P, 13) et celle de ces « hommes dangereux », qu'il faut « soustraire à l'existence » (P, 24) : les forçats. Chamoiseau souligne particulièrement le lien entre l'installation coloniale en Guyane et l'exploitation des bagnards : « pas un espace qui n'ait profité de l'industrie d'un bagnard » (P, 20). Après l'Africain enchaîné dans la cale, puis le marron qui refuse le statut servile dans la plantation, le bagnard devient ici le nouveau mythe, lui « qui a donné un peu de sa vie, de sa douleur, de son sang, de sa rage de survivre, de son talent, pour ce pays » (P, 20). Le parallèle avec le navire négrier est encore plus évident lorsque le narrateur décrit son saisissement au moment où il pénètre la cour du bagne à Saint-Laurent-du-Maroni : « On se croirait soudain dans les flancs d'un navire éventré, échoué dans la terre rouge » (P, 26). Les lieux de démesure, d'inhumanité se ressemblent. Plus loin surgit le « *Blockhaus* »⁵, qui semble « une grande ombre utérine », une « tombe » (P, 27). Tout le récit est bâti sur un double flux : celui de la « visite » (P, 22), de l'entrée sidérée, orphique, dans le ventre du bagne, et celui de l'émotion, instigatrice d'un intense désir de communion avec les pierres :

Y entrer, s'asseoir sur un nœud de ferraille. Raidir la nuque sous l'épaisseur des murs, toucher leur peau humide, tenter de vivre le lieu sous la voûte arrondie. La sensation d'immobilisation est immédiate. [...] on sent sa vie ralentir dans un temps qui fait pierre, on se sait encastré au cœur d'une pierre qui s'est chargée d'un souffle (P, 27).

Et le narrateur rattache soudainement ces émotions osmotiques à sa propre chaîne mémorielle : ce sera *L'Esclave vieil homme et le molosse*⁶ (1997), où la Pierre-monde cristallise toute l'Histoire des peuples caraïbes, et dix ans plus tard *Un Dimanche au cachot* (2007) où l'éducateur se fait aussi Orphée en allant libérer le mental aliéné d'une petite fille de l'étau terrible de la mémoire de l'esclavage. Chamoiseau revendique ici ce don de la communion, cette intuition mantique :

Je sais depuis longtemps vivre ces vestiges. Je sais les toucher, laisser se propager les frissonnements. J'ai vu des cachots d'esclaves, des moulins à sucre, des habitations sucrières, des paysages et des quartiers dans lesquels j'ai appris à quêter les mémoires dominées. Je les retrouve ici, lovées dans ce blockhaus d'un camp désert recombinaison sous le soleil en une vaste parole qui, à force d'intensité, s'est figée net. C'est – sculptée – une acclamation (P, 27).

Mémorial d'écriture : une archéologie du frisson

Aussi témoigner de ce lieu où se tenait une « administration de la mort » (P, 23) relève-t-il d'un devoir de mémoire qui, s'il n'était pas accompli, entraverait non seulement la conscience historique et

⁵ En italiques dans le texte.

⁶ Patrick Chamoiseau, *L'Esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997.

morale de la Guyane – « et l'élan de la Guyane s'en trouvera contrarié » (P, 20) –, mais aussi le sentiment d'une justice à rendre, d'une rédemption à inventer, sentiment que Chamoiseau a très souvent manifesté – souvenons-nous du merveilleux récit du délinquant découvrant le *Cahier d'un Retour au pays natal* en compagnie de l'éducateur-écrivain à la prison de Fleury-Mérogis dans *Écrire en pays dominé*⁷. Mais l'hommage soulève néanmoins certaines questions : comment dire sans que les affligeantes limites de la diction absorbent la vérité des choses ? Hors des mondes fictionnels, où se déploie la plus absolue liberté, la bride est retenue, par la contrainte du vraisemblable, par la peur de tomber dans le risque de l'« universel reportage »⁸ (Mallarmé). Comment mener la quête sans tomber dans les fosses de l'enquête tatillonne, sans jouer au procureur ? Comment justicier sans plaider ? Par quels mots marronner les chemins journalistiques et faire œuvre de littérature dans le témoignage ? Plus encore, quel est le degré de résistance, d'auto-sauvegarde de la mémoire ?

À quel point d'usure les mémoires elles-mêmes s'effritent-elles ?
Comment reconnaître cette limite ?
Où la situer ?
Où l'immobiliser ? (P, 45)

Comment, surtout, trouver la forme idéale que doit prendre le témoignage, impossible selon une tournure linéaire et fluide, mais qui respecterait les « émotions et hoquets de sensations » (P, 21), dans l'expression naturelle du discontinu, celle des moments de conscience en partage empathique ? L'absence d'une diction fluide et d'une dicibilité constante et cohérente du projet testimonial est pointée dès les premières lignes. Ce projet s'inaugure d'abord par une critique de la notion de monument et du sens commémoratif qui lui est directement associé dans l'Histoire coloniale. En premier lieu, il s'agit de dire non pas la présence des colons, mais de ceux qui sont *absentés* de l'Histoire : si les édifices « témoignent des colons européens, ils ne témoignent pas des autres populations (Amérindiens, esclaves africains, immigrants hindous, syro-libanais, chinois...) [...] » (P, 13). Aussi la trace de la « trajectoire de ces peuples-là » (P, 14) est-elle marquée par la négation : elle est « sans stèles, sans statues, sans monuments, sans documents » (P, 14). Et c'est précisément cette triple négation ou dépropriation qui motive la démarche de Chamoiseau, qui s'attache à convertir l'absence en un marquage de présence. Si « seule la parole des Anciens [...] en témoigne » (P, 14), il n'y a cependant pas de témoignage écrit, de trace graphique archivée. Mais l'impossibilité d'une fonction mémorielle fixatrice de la parole, lorsqu'elle est associée à une version magistrale, surplombante et univoque, est triplement scandée par l'auteur :

⁷ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 87.

⁸ Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres. Crise de vers*, Paris, Ivrea, coll. « Champ Libre », 1999, p. 34.

Or la parole ne fait pas monument.
La parole ne fait pas l'Histoire.
La parole ne fait pas la Mémoire.

La parole transmet *des* histoires
La parole diffuse *des* mémoires (P, 14)

Le livret, dans son titre même, *Guyane. Traces-mémoires du bagne* semble se situer entre la trace orale et l'inscription graphique et photographique de la mémoire. Transmission, le témoignage procède par points, « en traces, en réminiscences » (P, 14). Le rejet que Chamoiseau élève à l'encontre de toute célébration des monuments coloniaux – car ils « magnifient ou exaltent [...] le crime que la Chronique coloniale a légitimé » (P, 14) – est l'interface de sa quête des impalpables « Traces-mémoires » (P, 16), traces dont la signifiante s'oppose à « l'équation immobile des traditionnels monuments [de] la Mémoire occidentale ». Par rétroversion, Chamoiseau va *magnifier* et *exalter* la résistance des (con)damnés. Le témoignage prend la forme ici d'une gravitation autour d'un lieu d'aliénation, carcéral. Les « Traces-mémoires » sont ce que les murs ont gardé de la souffrance des forçats :

[...] le temps passant, ces tensions d'hommes, des survivants et des morts, ces interminables chagrins, ces désespoirs égorgés, ces stupeurs, ces bonheurs fugaces, cette vie dans l'alarme, se met à imbiber les matériaux : ils deviennent alors des réceptacles d'émotions et des antennes sensibles. C'est Traces-mémoires (P, 24-25)

L'auteur montre une résistance dans la résistance, d'une part celle du banni, de celui qui est mis au ban de la société, à sa périphérie la plus marginale, d'autre part celle de ces « contrées barbares » (P, 24) dans l'espace des Amériques. L'isolement dans son sens étymologique (*insula*) et sociétal – ces « délires carcéraux » (P, 24) – est ainsi redoublé, l'exil sur « ce que les Amérindiens appelaient les Îles du Diable » (P, 23) correspondant en fait à une mise en abyme insulaire. Assurément, cette ténacité à donner une visibilité d'hypotypose⁹ au bagne est une réponse au déni de ce lieu par la Guyane, qui l'a banni de sa mémoire, celui-ci ayant été « refoulé loin des dégrands de la conscience guyanaise » (P, 19).

Témoigner implique donc un processus dynamique (va-et-vient, passage, exploration active) et permanent de revisitation des lieux : processus où la dimension heuristique, le moment de la trouvaille comportent une bonne part oraculaire, de même qu'ils engagent le lecteur, appelé à être l'interprète de la Trace. Il convient de collecter les indices afin de les faire *parler-mémoire*. À la « Mémoire

⁹ L'hypotypose est une figure qui consiste à montrer, à décrire la chose ou le paysage de telle manière que le lecteur ait l'impression de les voir littéralement.

hautaine » (P, 15), dont la morgue est renforcée par l'emploi de la majuscule qui renvoie à la supériorité du point de vue, à son aplomb écrasant, se substitue la minuscule et le pluriel :

Moi, créole américain, je chante les histoires contre l'Histoire.
Je chante les mémoires contre la Mémoire.
Je chante les Traces-mémoires contre le Monument.

C'est opposer le Divers à l'Unique.
L'ouvert à l'enclos. (P, 16)

On le voit, cette contestation stylistique du mémorial, de ses différentes déclinaisons monumentales et de ses modes d'édification symbolique met l'accent sur la diffraction, l'éclatement de l'« Unique » au profit du « Divers ». Éclatement qui rejoint l'émiettement signifié par le terme « traces » et qu'accentue encore le travail de la description – « Traces-mémoires [...] brisées, diffuses, éparpillées » (P, 21). Ainsi, pluriel contre singulier, minuscules contre majuscule, « dessous » (P, 15) ou encore « par-dessous » (P, 20) opposés à « hautaine » (P, 15), « traces » contre un « monumental » qui s'« érige » (P, 17), la topographie de cette approche orphique relève nettement d'une éthique valorisant la profondeur (« la Trace-mémoires est en abîme » ; P, 17), le « frisson de vie [qui] fait *présence* » (P, 17) au détriment de l'érection triomphante d'« une force dominante enracinée – et verticale » (P, 17). Cette virilisation de la pompe monumentale associée à la représentation de l'Histoire dans la culture occidentale – « enracinée » signant d'ailleurs à la fois le triomphe du modèle atavique conquérant et la présence de la composante raciale dans l'exaltation de ce triomphe – détone avec l'image ténue de gestation présente dans ce « frisson de vie » (P, 17) qui palpète dans la trace et pointe un avenir à composer, puisque les « sens des Traces-mémoires sont en constante évolution, en ramifications diffuses » (P, 17). Cette image rhizomique, qui ne déplairait pas à Édouard Glissant, qui fut si fortement inspiré du modèle botanique deleuzien, montre que le concept de « Traces-mémoires » devient l'hyperonyme¹⁰ d'un ensemble de lieux et topoï parmi lesquels le « bain de Cayenne est [...] exemplaire » (P, 18), le projet relevant de cette volonté d'inventaire, de compilation des composantes hétérotopiques¹¹ directement ou indirectement liées à la colonie. Et voilà que ce lieu d'épouvante, qui n'en est pas moins un patrimoine de l'humanité, resurgit à la pleine conscience occidentale à la faveur de l'éloquence chamoisienne. L'ombre de Michel Foucault et des lieux pénitentiaires de l'Occident plane bel et bien sur l'opus, même si les « Traces-mémoires d'aujourd'hui ne témoignent pas que de l'histoire du bain » (P, 23) et que la quête n'est pas simplement, ou objectivement historique, mais

¹⁰ L'hyperonyme désigne en lexicologie le nom générique, celui de l'espèce.

¹¹ L'hétérotopie est une notion développée par le philosophe Michel Foucault et qui désigne des « espaces autres », plus ou moins marginaux.

qu'elle tend à « percevoir ce que les Traces-mémoires nous murmurent » (P, 24), ce qu'il faut en deviner – *mantique*, encore.

Mais cette quête archéologique du *frisson* ne serait pas complète sans l'attention portée aux travaux artistiques, aux sculptures réalisées par les bagnards. Si le premier effet d'art est d'abord celui des enchevêtrements de la nature et des pierres du bagne – « Les édifices ont fait ruine, mais la ruine s'est faite combinaison artistique sous la loi des mémoires sédimentées » (P, 25) –, Chamoiseau rend ensuite hommage aux patiences passées dans les sculptures, peintures et manières d'œuvres réalisées malgré la clôture pénitentiaire. En particulier, la peinture murale exécutée par le bagnard Pierre Huguet à l'Église Saint-Joseph à Iracoubo (P, 101) atteste de cette forme toute personnelle de salvation. Dans le texte de l'opus, Chamoiseau l'appelle le « peintre Huguet » :

[...] un bagnard qui, pour survivre, s'accrocha durant huit ans à ses pinceaux. Plafond, nef, chœur, chevet, piliers, il couvrit tout d'une fresque géante. Huguet s'est comme réfugié à l'extrême pointe de son pinceau, il s'est fait tout petit, tout réduit, puis a semé son existence sur un fond de bleu clair ; il s'est semé en des milliers de fleurs qui vous emportent dans une hypnose d'étincelles immobiles ; il s'est projeté en vierges, en saints, en angelots impassibles [...] Sa vie réduite, comprimée, inquiète, s'est explosée ici dans un cri généreux. (P, 40)

C'est là où le livret surplombe son intention rhétorique initiale, qui est l'hommage testimonial du bagne, pour rejoindre la célébration de l'art comme mode intemporel de résistance, surtout lorsqu'il émane de ces « épaves humaines » (P, 36) que furent les forçats. Déjà, au début de l'opus, Chamoiseau évoquait la « trajectoire de ces peuples-là » qui « s'est faite silencieuse » et qui « s'est déployée dans ses arts, ses résistances, ses héroïsmes [...] » (P, 14). L'auteur le reconnaît néanmoins : « L'idée de départ n'est pas artistique. Elle est raidement utilitaire » (P, 24). Mais la présence de l'art s'impose, d'abord involontairement, à travers les spectaculaires sculptures des branchages tropicaux entrant en conflit avec les murailles défoncées de cet enfer, puis par affleurements, dans les traves des petites ciselures, des « travaux d'utilité générale » effectués par cette « humanité déshumanisée » (P, 31). Le témoignage directement lié au bagne comme espace de douleur surplombe en vérité un autre témoignage, plus indirect, détourné, fondé sur la possibilité d'une apparition du Beau dans cette géhenne. Une poétique des « débris élochés » (P, 28) émerge de la description topographique, qui aboutit à une reconnaissance de l'étonnante force vitale engagée dans la lutte contre les maladies – « Tuberculose. Dysenterie. Scorbut. Désastres d'estomacs. » (P, 36) et la menace morbide. Car dans sa quête, c'est cet instinct obstiné de survie malgré la brisure – « survivre, survivre, [...], survivre [...]. Survivre » (P, 30) – que le narrateur cherche à faire remonter des lieux, comme une parole accablante, via les effigies de l'endurance, quelles que soient les formes qu'elles revêtent. Aussi le spectacle surréaliste des « murs [qui] ont noué de vieux pactes avec d'énormes racines » (P, 39) n'est pas seulement un fait usuel dans les régions tropicales, où le végétal a raison de tout. Une autre

signification semble s'en dégager sous la plume de Chamoiseau : celui d'une forme magistrale de revanche de l'énergie de vie, conjointement représentée par les forçats – et cet impératif ultime : « ne pas mourir ici » (P, 36) – et par les arbres. Revanche prise sur l'énergie de mort cristallisée dans l'interminable « agonie carcérale » (P, 40), comme si ces « emmêlements d'arbres aux branches tortueuses qui semblent encore gémir » (P, 39) devenaient soudain une réincarnation de « ces hommes qui marchaient la tête basse et l'âme étalée » (P, 34), l'« énergie obtuse » (P, 39) des vigueurs végétales devenant la métaphore perdurée de ce qui fut l'éperdu désir de survie du bagnard. L'effort de donner à voir, de desceller les ferments de la mémoire liée à Cayenne relève d'une pulsion pareille : le refus de perpétuer – par la pétrification mémorielle – la relégation pénitentiaire dont Chamoiseau, longtemps conseiller au ministère de la Justice pour les jeunes délinquants, sait les terribles dévotions qu'elle produit dans l'âme humaine.

Aussi, marchant sur les pas d'Orphée qui, dans la légende mythologique faisait parler l'inanimé, le narrateur croise l'anthropomorphisation de l'inanimé – « une lèpre fait saillir de grands fers » (P, 36) – et l'effroyable réification des hommes incarcérés là. Le chaos physique et mental endémique au bagne se manifeste d'ailleurs dans la présence récurrente d'un lexique du corps douloureux – « Mains frénétiques accrochées aux barreaux », « Ongles qui griffaient les murs », « Gémissements que la pierre refusait d'étouffer », « sueurs » (P, 28) ; « regard », « yeux » (P, 30), « larmes » (P, 34). Car c'est d'abord « la chair [qui] s'est faite sculpteur et peintre » (P, 32), les forçats tentant d'aplanir, d'humaniser par leurs gestes cette architecture monstrueusement géométrique, massive à l'image du châtiment infligé : « La chair sait user la pierre. [...] Le frottement (l'affrontement) entre l'homme et la pierre, entre l'homme et la ferrure, était subtil. Il faut regarder les angles arrondis, supputer la férocité de ces grilles demeurées intactes sur lesquelles combien de chairs ont dû se fracasser » (P, 32). Dans le même esprit, l'entretien d'un jardin – comme le fameux jardin créole, célèbre dans la culture des Antilles – relève d'une semblable résistance : « Combien ont tenu jardins comme on tisonne une braise ? Ne pas mourir ici » (P, 36). Car c'est bel et bien l'élan profond de ce livret : rendre, au plus juste, cette intimation déchaînée du forçat de s'accrocher au vivant en ce lieu enrouillé de Cayenne. La puissance du témoignage de Chamoiseau est ici à la mesure d'une divination orphique, et celle-ci touche à la palpitation d'un « poème primordial »¹². Dépasser le trouble d'une topographie cauchemardesque, composer une manière de syntaxe aux fragments, aux débris de choses décomposées, métamorphosées, parties déjà pour une autre matière, voilà l'épreuve, confrontée au vertige de l'insupportable, tentée ici par Chamoiseau.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

¹² Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, op. cit., p. 148.

HÉTÉROTOPIE ET UTOPIE CHEZ GLISSANT ET CHAMOISEAU

Évelyne LLOZE

Université Jean Monnet, Saint-Étienne

La pensée littéraire, du moins celle qui, rétive aux carcans et aux schémas des discours dominants, tente d'habiter l'exigence d'un « penser le monde autrement », opère souvent dans le trouble d'impact d'une langue et d'une réflexion qui s'inspirent autant des fastes poétiques que du rêve politique, travail de défrichage et de découverte autant polémique que prophétique. Se pose alors une problématique fondamentale, notamment pour la plupart des écrivain(e)s de cet espace littéraire que l'on nomme la « francophonie » : comment s'inquiéter de penser notre modernité en « tourn[ant] le dos à l'inscription fétichiste dans une universalité régie par les valeurs occidentales »¹, en récusant la touffeur d'atavisme des normes et discours relevant trop souvent d'une « exclusive ethnocentrique »² ? Comment en effet se dérouter de tels ancrages, s'initier à d'autres cheminements, inventer hors tutelles, « transmuter toute *mise-sous-relations* en une *mise-en-relations* »³ (P, 301), vivre, écrire et rêver enfin dans la tension d'horizons ouverts à pleins vents ? Il est clair que ces questions mobilisent, structurent et irriguent les œuvres de Glissant et Chamoiseau, œuvres à la vertu autant critique que visionnaire, capables de déporter avec ferveur le politique dans le poétique, pour un « Écrire-total » (P, 181) dont l'expérience exalte dérives, traces, errances, « Lieu-en-devenir » (P, 341), « *identité-relation* »⁴ Divers (Glissant) et Diversalité (Chamoiseau)... Figures majeures de la Créolité, chacun des deux, loin de s'enfermer en outre dans une stricte logique d'opposition ou de contradiction, s'affranchit de tout parti-pris, marronne loin de toute sclérose conceptuelle ou langagière, en quête d'une « parole vraie »⁵, jamais engluée dans les mésusages stériles des habitudes, les aliénations folklorisantes ou les codes de procureurs des « Acradémiciens »⁶, avec pour enjeu cette seule vocation : « changer les imaginaires des humanités⁷ »... Entre descellement des mémoires et des savoirs, turbulences baroques d'écrivains « refuseur[s] de conforme » (P, 305) et pensée funambule dont l'étonnante teneur dialogique parvient à prendre en charge la complexité de l'aujourd'hui en évitant les écueils d'un trop commode œcuménisme ou ceux

¹ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, [1989] 1993, p. 22.

² Édouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990, p. 34.

³ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1997] 2011.

⁴ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation, op. cit.*, p. 158.

⁵ Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*, [Hatier, coll. « Brèves Littérature », 1991], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999, p. 207.

⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁷ Édouard Glissant, *L'Imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, 2010, p. 85.

d'une posture d'affrontement-rupture gangrenée elle aussi de présupposés, d'inconsistance parfois ou d'une bonne part de confortable naïveté, les œuvres de Glissant et Chamoiseau nous paraissent exemplaires et par leur commune dynamique d'élaboration théorique, leur jubilatoire et subversif emportement de style, et par leur force d'appel à l'utopie, pari pour faire barrage aux évidences et se donner vocation d'espoir.

Pari à méditer pour le moins, et l'on peut donc ici comprendre sans peine notre souci d'explorer ce pluriel d'« un savoir en devenir »⁸, cette vitalité d'une « pensée “archipélique” »⁹ qui « donne congé [...] aux docteurs de la Loi », « décline l'autorité » des « fixateurs zélés »¹⁰, s'exhaupe en livres de « contrebandiers », de « passeurs » (P, 102) au regard neuf et se délivre surtout en promesses, en ailleurs possibles de l'écrire et du réfléchir. On choisira ainsi pour ce voyage en espace littéraire caribéen deux de ces représentants les plus connus, les plus marquants, ces deux « errants majeurs » (P, 336) que sont Glissant et Chamoiseau, et parmi leurs nombreux ouvrages, nous nous attacherons plutôt à porter attention à leurs « essais » (ou textes s'en approchant...) dont la dimension spéculative nous permettra d'interroger au mieux l'aventure polémique, tout autant que lyrique, politique ou mémorielle qui s'y noue, l'axiologie critique et la pensée littéraire qui s'y déploient, entre exigence de dissidence, fastes du rêve et tension créatrice.

Car qu'il s'agisse de Glissant, de *Soleil de la conscience* (1956) à *Philosophie de la Relation* (2009), sans oublier *Le Discours antillais* (1981) ou le *Traité du Tout-Monde* (1997)..., ou de Chamoiseau, avec *Éloge de la créolité* (1989), *Lettres créoles* (1991) ou *Écrire en pays dominé* (1997), l'ambition cognitive, l'effort théorique – accompagnant de leurs échappées plus abstraites la publication des romans ou recueils –, ne se sont jamais démentis, nécessaires outils d'arrachement à toute pensée convenue, à toute logique sectaire, décervelante ou complice, et leviers d'expérimentations prospectives, volontiers hérétiques, du côté d'un « Écrire ouvert » (P, 289) attentif à la « fin des “monolinguisms” impérialistes »¹¹, aux « assemblages inédits » d'« histoires transversales »¹² et à « la pensée de l'Autre » comme à « l'Autre de la pensée »¹³... Dans ces essais, à lire comme autant d'avatars d'un appétit légitime de déconditionnement/construction, aucun renoncement par ailleurs à la vigueur d'élan conceptuels qui n'hésitent pas à tout remettre en question : histoire, langue, philosophie, valeurs, dogmes, pouvoirs, imaginaires, institutions, « discours identitaires clos » (P, 82), « logique des États-Territoires » (P, 67), « dieux du “Développement” » (P, 128)... Aucun renoncement à ces effets de décapage, d'évidement que réclame le processus critique, bien au contraire, il y a là un sens de l'utopie qui maintient la réflexion – et l'humain – en quête. S'il

⁸ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 13.

⁹ Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p.43.

¹⁰ Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, op. cit., p. 11-12.

¹¹ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, [Seuil, 1981], Gallimard, coll. « Folio essais », 1997, p. 616.

¹² Édouard Glissant, *Mémoires des esclavages*, Paris, Gallimard/La documentation française, 2007, p. 34.

¹³ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 169.

est en outre d'autres motifs qui ont présidé au choix de ces textes d'un penser hors amarres ne sacrifiant ni aux catéchismes anticolonialistes et indépendantistes ni même au plain-chant monodique de l'« humanisme universalisant »¹⁴, ce sont leur architecture rhapsodique, polyphonique, leur feuilletage volontiers digressif et leur travail sans fin de découverte poétique, toutes singularités d'écriture qui se muent ici en ouvertures « à l'inconnu des hautes diversités » (P, 215), et par là-même en intelligence partageable.

Centrée sur la ligne de force, le principe fonctionnel de la mise en question – question comme bougement théorique opératoire, dont la part critique garde écriture et pensée en alerte –, nous tenterons de prendre la mesure de ce qui est là mis en jeu, continûment interrogé : habitus, ordres discursifs, embûches impérieuses de la culture et des langues, vieux rêves ou principes rationnels, schèmes des savoirs et pouvoirs dominants, innombrables ruses de la doxa, bref, tout ce « fond commun », ces lieux communs, ce sens commun qu'on invoque trop souvent abusivement à titre de valeur, d'a priori définitif, d'instance universelle, « monde de transparence-moule » (P, 341) et d'hypothétiques tables de la loi dont les cadres, les principes constitutifs et la mécanique oblitérent fréquemment l'espace d'une réflexion originale, plus fertile ou plus profonde... Notre parcours accordera d'abord priorité à l'analyse de l'expérience d'un écrire-contre (et avec également) les normes, éléments clefs d'inclusion et d'exclusion, normes de la pensée occidentale, de l'histoire notamment, puis normes langagières, littéraires et culturelles, normes des imaginaires socio-discursifs, toutes à débarrasser de leurs évidences. Nous en reviendrons pour finir à la part d'éthos éthique faisant socle dans les œuvres de Glissant comme Chamoiseau, avec ce radical dépassement vers un écrire-penser autrement qui ne relève pas seulement de lointains utopiques, mais va toujours de pair avec une affaire de langue exhaussée en chant baroque et une exigence extrême de « vérité [...] mise sous verrous »¹⁵ à débusquer, de tracées neuves à déchiffrer, de connaissance à initier, déconstruire, forger ou réactiver. Il s'agira donc, pour l'essentiel, de pénétrer dans les logiques singulières de ces auteurs héritiers d'une « parole de nuit », d'une « oralité minorée »¹⁶ et d'une histoire censurée jusqu'il y a peu, d'en appréhender les audaces comme les fondements, la cohérence et les leitmotivs, non certes pour en émousser la dynamique généreuse ou en réduire l'impact, mais bien plutôt pour tenter d'en faire émerger une part du moins de l'alphabet constitutif, et de l'ambition intellectuelle, constamment nourrie par l'imaginaire.

Le premier débat ouvert par Glissant et à sa suite par Chamoiseau, ce qui d'ailleurs ne les distingue guère des écrivain(e)s de ce que l'on appelle la francophonie, ou mieux à notre avis, la « littérature-

¹⁴ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, *op. cit.*, p. 418.

¹⁵ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶ Ralph Ludwig, *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p. 24-25.

monde »¹⁷, la première interrogation qui s'impose à eux et au sujet de laquelle ils cherchent d'autres possibles de lecture, faisant bouger les lignes de partage, les paresseuses certitudes et mettant au jour un remuement de mémoires souterraines, bannies ou oubliées, porte sur l'Histoire, cet entour à la fois intime et collectif, temporel et géographique, politique et social, qui trame tout vivre. Ils s'affrontent ainsi d'emblée à « l'un de l'Histoire »¹⁸, à cet exemplaire monument de savoir et pouvoir ethnocentriques, et c'est bien ce que souligne Glissant : « Ce n'est pas du côté de la littérature que les affres me sont venues, comme on eût pu s'y attendre chez tout écrivain soucieux d'accorder son travail à son discours, c'est du côté de l'Histoire, du trop-plein ou du manque de rapport médité au vécu »¹⁹. Quant à Chamoiseau, on le sent comptable dans *Écrire en pays dominé* d'une nécessaire relecture du « passé officiel », critique envers les leurres meurtriers de l'idéologie du Progrès et « les centralisations de l'Unicité » (P, 27) de ceux qui ont « enterré des histoires sous la fiction d'une Histoire » (P, 27), appelant à se méfier « de l'illusion d'une Histoire majuscule », de « ses ivresses enlisantes » (P, 32), de ses « ferrements coloniaux posés à [toutes] réalités » (P, 106) et de la « néantisation » (P, 38) qu'elle opère à grand renfort de fables, gestes flamboyantes, « chant dominateur » (P, 18), « appareil clouté » (P, 113), ordre aveugle et « clarifications asservissantes [du] regard » (P, 97)... Voilà bien des attaques en règle contre l'absolu réductionnisme d'une histoire officielle – aux impostures toujours d'ailleurs prégnantes et utiles –, histoire assujettie à un principe de linéarité chronologique oublieux des étendues opaques, de l'étoilement fugué ou des errances conjointes des temporalités multiples des sociétés humaines ; histoire frappant de silence, « ratur[ant] »²⁰ même dans l'englobement hiérarchisant de son rêve de maîtrise la tragique spécificité par exemple du vécu antillais, de la colonisation à la Traite, de l'esclavage dans les Plantations jusqu'aux « indolores sujétions » (P, 115) de la « domination néocoloniale » (P, 61) d'aujourd'hui avec son tout-puissant « Électromonde » (P, 248) et sa morgue technocratique...

Oui décidément, on ne saurait oublier que l'Histoire a son « refoulé », « son inexplorable » au bord duquel « des écrivains err[ent] éveillés », voyants ou légataires s'efforçant de donner à entendre les résonances de réalités dédaignées ou occultées et faisant ainsi accéder à l'humain tout ce qui peut échapper aux impasses idéologiques – du fait notamment d'une lecture trop exogène²¹... –, comme à l'« unicité sublimante »²² et aux catalogues de parfaites « mise[s] en transparence » (P, 116) de l'histoire officielle : déviances, révoltes, marronnages de toutes sortes, poussées discontinues de l'hybridation, élans d'interrelations..., tout cela que « Traces-mémoires » (P, 139) et « anabases

¹⁷ Voir le manifeste dirigé par Michel Le Bris et Jean Rouaud : *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

¹⁸ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 276.

¹⁹ *Ibid.*, p. 234.

²⁰ *Ibid.*, p. 227.

²¹ Voir à ce sujet dans *Le Discours antillais* l'avant-dernière partie du Livre I : « Histoire, histoires », p. 229.

²² Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 266.

rêveuses » (P, 108) débâillonnent et font surgir en horizons enfin ouverts. On déconstruit dès lors la fiction idéologique d'une histoire à ce point monolithique qu'il faut en restituer, en inventorier, en imaginer d'autres, plus raccordées aux démesures plurielles de l'ici comme à l'ampleur des impensés et à l'inextricable des relations, « quereller l'Histoire »²³ et refuser de ratifier aveuglément sa « philosophie souvent totalitaire »²⁴, « affirmer l'urgence [même] de cette mise en question »²⁵, l'urgence de se dégager de ses prétendus modèles opératoires, de son universalisme généralisant ou de ses jeux de système hiérarchisés incapables de s'accoutumer aux « *“non-histoire[s]” syncopée[s]* »²⁶ – celles de la Martinique en particulier et plus généralement des territoires colonisés –, ou à l'erratique dynamique, tout en tumultes et failles des communautés humaines. Glissant et Chamoiseau oui, portent haut cette exigence pour faire ainsi « entendre-voir-toucher-imaginer l'emmêlée des histoires » (P, 131) et devenir « pacotilleurs de la réalité caraïbe »²⁷ en même temps qu'analystes et scribes du « Tout-Monde ». Car les chemins de traverse qu'ils arpentent, addition de déboulés lyriques, d'élucidations critiques, de besogne théorique et de clartés d'imaginaires donnant chair et poids à leurs espérances, le travail de décentrement qu'ils s'imposent et la moisson de révélés qu'ils assurent, rien de tout cela ne s'enlise dans le contre ou les renoncements d'une pure confrontation terme à terme – centre/périphérie, colon/colonisé, dominant/dominé, identité/métissage... –, davantage, à la faveur d'un labeur débrouillant ici plus intelligemment, plus généreusement défaites, effacements, résistances, mutations, passions et valeurs²⁸, et avec une « lucidité germée des profondeurs »²⁹, ils désignent de neuves perspectives et parviennent, selon le vœu de Glissant à « recomposer la trame archipélique et continentale de nos mémoires et [à] la rhizomer sur toute l'expansion de nos histoires et sur le devenir de nos géographies »³⁰. Travail pour le moins politique qui rameute l'expérience singulière et la scène du « *Chaos-monde* »³¹, veille à débrider les silences du passé comme à ouvrir au large d'inaccoutumées visions, décrypte en livres profus et nombreux les données essentielles, tant sociohistoriques que socioculturelles ou économiques, du présent, dénonçant « les anciens canons identitaires » (P, 200) et leur « identité racine »³², les pièges des nations-territoires et la plupart des aliénations et des « figements [...] de l'Être »³³ sans pour autant verser dans l'inaudible : « combatt[re] les certitudes du dominant [...] avec des contre-certitudes affublées des mêmes griffes » (P, 189)...

²³ *Ibid.*, p. 228.

²⁴ *Ibid.*, p. 223.

²⁵ *Ibid.*, p. 228.

²⁶ *Ibid.*, p. 325.

²⁷ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997, p. 231.

²⁸ Pour reprendre nombre de termes rythmant *Écrire en pays dominé*...

²⁹ Édouard Glissant, *Une nouvelle Région du Monde. Esthétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2006, p. 163.

³⁰ *Ibid.*, p. 162.

³¹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, op. cit.*, p. 22.

³² *Ibid.*, p. 38.

³³ *Ibid.*, p. 25.

La réflexion qui, certes, ne s’effraie point de « mêle[r]-et-maille[r] » (P, 225) à tout va, mais sans relâchement aucun de l’ambition spéculative, conduit bien plutôt à magnifier « l’identité relation »³⁴, le Divers et le « Lieu possible » (P, 228), « le Lieu partage » qui « palpite en mémoires transversales » (P, 227) dans un dire toujours « all[ant] en dynamique plurielle où l’on se dénom[me] *dans* et *avec* les Autres » (P, 194). Ajoutons que la vision critique qui nous est offerte dans ces ouvrages ne rapporte pas de ses quêtes et enquêtes le seul charroi de généralités abstraites ou une partition de nature strictement littéraire, savante ou poétique, et si aucune frontière ne se dessine ici entre travail polémique, débordement lyrique et fonction mémorielle, histoire, philosophie et même anthropologie dans un maelström au magnétisme indéniable, l’attention est toujours portée également à la mesure secrète, concrète des choses, aux réalités brutes du monde avec leurs obscurités et leurs inaliénables spécificités, réflexion égrenant par exemple très précisément chez Chamoiseau toute l’histoire des Antilles françaises, ne méconnaissant ni celle des Amérindiens, des marins « marchands et soudards », ni celle des colons « maîtres blancs » (P, 58), des Africains transbordés, Indiens, Chinois, Syro-libanais qui se sont là « retrouvés », ni la saveur lénifiante des « écrivains-doudous » (P, 61), ni la matière complexe du processus de départementalisation ou l’actuel « avalement goulu-consommateur » (P, 253) et « l’irresponsabilité molle » auxquels semblent condamner les brouillards de « la domination furtive » (P, 261). Bref, il y a bien là l’élection d’un véritable « Écrire ouvert » sachant nous « convie[r] à une plongée dans le *vivant du monde* » (P, 289)... Du reste, cette « plongée » effectuée sous les auspices conjoints de l’érudition, de l’analyse et du commentaire mi-poétiques, mi-utopiques, ce geste de cartographe presque, se donnant charge d’explorer à vif les arcanes de l’avant et du maintenant et d’épeler les multiples vérités de notre tissu relationnel, évite de cette façon de retourner aux vieux démons du réquisitoire indigné ou repentant, comme de se livrer aux réclamations d’un pathos qui, avec sa rhétorique trop aisément simpliste et moralisante proclame indicible les abîmes de violence de l’Histoire (traite, esclavage...), tout en inscrivant en contrepoint de l’historiographie officielle ici habilement déconstruite – eu égard à la partialité idéologique, à l’universalisme aux accents ethnocentriques et à la trompeuse linéarité qui la caractérisent... –, la présence des oubliés, leurs héritages redécouverts et leurs voix ranimées. Écrire pour Glissant et Chamoiseau assigne de se confronter aux dénis aseptisants de la mémoire, collective tout autant que subjective, d’en faire connaître les chimères comme les remugles ou les composites germinations, et

³⁴ Cette « identité relation », Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde* (op. cit., p. 38), opposée à « l’identité enfermement » est ainsi définie dans *Mémoires des esclavages* (op. cit., p. 40) : « l’identité relation, dont la racine est rhizome, qui se raccorde aux différents, les reconnaît et les considère enfin. »

l'écrire alors se transmue bel et bien en laboratoire d'essai où l'historien épaulé le poète et où le politique exhausse continûment le travail de pensée³⁵.

À ce stade, secouer le joug d'une certaine histoire s'accompagne inéluctablement d'une exigence herméneutique, d'une élaboration théorique, sans pose ni contraintes, déchiffrement testimonial et mémoriel indissociable d'une véritable sommation de réflexion à mener au cœur même de ce qui structure, selon nos deux auteurs, notre culture, ces normes et « systèmes de pensée » ou mieux, ces « pensées de système »³⁶ ayant imposé, à maints égards « un absolu de l'Être, qui fut profondeur, magnificence, [mais hélas aussi] limitation »³⁷ et exclusive grégaire... Dans la lignée revendiquée de Deleuze, Guattari et Foucault, Glissant et Chamoiseau après lui, se démarquent ainsi de l'idéalisme métaphysique occidental, des pseudo-évidences essentialistes et du bien-fondé comme de la pérennité de principe de bon nombre de nos modes de pensée, si majoritaires et si apparemment logiques dans leur essor, qu'ils en deviennent lois et incarnent en ce sens quelque forme de croyance. La vigilance reste donc de mise contre ces « pensées » trop souvent « vivisectrices »³⁸ capables de « précipit[er] le Divers dans [...] l'Un », de « momifi[er] [...] le grouillement [...] dans le Même »³⁹, et dont les principes soi-disant chrétiens, les étendards hérissés d'idéaux humanistes de bon aloi et l'appareillage européocentrique de valeurs d'une raison préformée se sont accommodés sans difficulté aucune de l'aventure coloniale, avec razzias, génocides, traite et esclavage, ont par ailleurs enfanté le sinistre Code noir (1685) où « l'innommable » s'exerce au « juridique »⁴⁰, et ont même servi à tenter d'éradiquer toutes autres conceptions que celles de la conscience occidentale, sûre, dans son exacerbation ethnocentrique, de sa puissance intellectuelle, avec pour meilleur barème de son bon droit un universalisme quasi sacerdotal. Que d'affres au demeurant dans ce logos positiviste douloureusement clos et normé, dans la violence de ce « monologue hautain de l'Occident »⁴¹, le ronron de son système de pensée dualiste et dans l'inébranlable « totalitarisme de la raison cartésienne »⁴², de la clarté dénaturante qu'il promet.

Mais tout cela n'est point un héritage d'emblée rejeté, on le conteste oui, on le travaille au juste, on en refuse les errements tout comme le sectarisme facile, on en dénonce les préjugés, les schémas aliénants comme la mensongère mythologie de ses idéaux, on dévoile la fiction uniformisante de sa domination et les ferrements de sa légitimité, on s'évade à tout jamais de ses représentations

³⁵ Voir à ce sujet l'analyse incontournable de Pascale Casanova soulignant combien la politisation s'avère être un des « traits constitutifs » de ce qu'elle nomme, dans la lignée de Kafka, les « petites » littératures (*La République mondiale des lettres*, Paris, [Seuil, 1999], éditions Points, coll. « Points essais », 2008, p. 272)...

³⁶ Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, op. cit., p. 87.

³⁷ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, op. cit., p. 20.

³⁸ Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, op. cit., p. 11.

³⁹ Ibid., p. 33.

⁴⁰ Ibid., p. 28.

⁴¹ Ibid., p. 226.

⁴² Ralph Ludwig, *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, op. cit., p. 19.

autarciques liant Terre/Nation/Identité et Monolinguisme, bref tout l'atavisme d'orthodoxie idéologique de son épistémè. On cherche plutôt à promouvoir une vision neuve et critique, un imaginaire si « projeté dans des liens à créer » (P, 187) qu'il « fait *parler-ensemble* » (P, 186), on cherche à inventer une pensée maintenue vive non seulement par un constant dialogisme de culture et d'écriture, mais également par l'exaltation d'un esprit toujours aux aguets, sans mandat ni parti-pris, véritable « vagabond-sans-maître » (P, 147). On cherche au fond à proposer une nouvelle forme d'humanisme, une pensée de la relation (expression/conception de Glissant reprise par Chamoiseau), une pensée littéraire au magnétisme bel et bien poétique, nourrie à ces sources « de déviance qui relie[nt] les présences du monde »⁴³, attentive surtout « aux chimies hasardeuses du Vivant » (P, 349) et à « l'imprévu consenti de [ses] diversités »⁴⁴. Il est clair en tout cas que l'on s'engage ici à un travail de conscience, d'art et de connaissance qui, s'il a tendance à se nouer en tensions lyriques et en effervescence éthique, s'éprouve à plein dans un devenir d'utopie, et la force alors d'une telle dynamique spéculative apparaît aimantée au projet foucauldien tel que formulé dans l'introduction de *L'Usage des plaisirs* : « Savoir dans quelle mesure le travail de penser sa propre histoire peut affranchir la pensée de ce qu'elle pense silencieusement et lui permettre de penser autrement »⁴⁵... Penser autrement, hors de la nasse de figements, de certitudes doctrinales et d'aliénations des pensées dominantes, désertier la « mise-sous-relations » (P, 227), nous « protéger de leurs unicités, non par l'enfermement, mais par l'émulsion du Divers sous le rabot » (P, 228), voilà effectivement l'enjeu, à saveur de défi, de l'œuvre entreprise par Glissant comme par Chamoiseau. Et cela implique pour chacun d'entre eux un pas de plus à franchir du côté d'une esthétique ouverte, mobile, plurielle, questionnante – poussée de sève jamais jugulée dans les mirages des codes et valeurs hégémoniques – esthétique n'élisant aucun genre pour mieux les subvertir en les mêlant dans un baroque précipité⁴⁶, et tentant de rassembler les fastes du parler, « la hachure même du rythme tambouré »⁴⁷ aux savantes musiques de l'écrit, en se donnant pour modèle la figure subversive du Conteur et sa « parole de résistance »⁴⁸. On veille ainsi à générer une scénographie énonciative à maints égards inédite, celle de « l'oraliture »⁴⁹ à laquelle l'« errance-rêve s'[...] abreuve sans retenue » (P, 221), là où, de fait, se « renomme l'humain » (P, 203) et où se traque la vitalité sans freins d'un langage neuf :

⁴³ Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009, p. 19.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁵ Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1984, p. 15.

⁴⁶ Ce refus du cloisonnement des genres au profit de son « dépassement/emmêlement » est constamment réitéré. Pensons à Glissant par exemple : « L'art ne connaît pas ici la division des genres. Ce travail volontaire prépare aux floraisons communes. S'il est approximatif, il permet la réflexion critique ; s'il réussit, il inspire. » (Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 759).

⁴⁷ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 407.

⁴⁸ Patrick Chamoiseau, *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, *op. cit.*, p. 154.

⁴⁹ Notion venue surtout du monde littéraire haïtien et qu'utilisent Glissant comme Chamoiseau, sorte d'oralité à dimension esthétique ou d'« écrit-oral-écrit »...

Il s'agit de parvenir à une totalité ouverte de l'expression, qui s'alimente de l'oral et de l'écrit. [...] Et, plus que jamais, l'écrivain créole [...], sur cette tracée opaque située entre l'oral et l'écrit, [...] doit abandonner une bonne part de sa raison, non pour déraisonner, mais pour se faire voyant, inventeur de langages, annonciateur d'un autre monde.⁵⁰

L'écrivain devient ainsi un passeur, de frontières et de mémoires, de cultures et de genres, d'héritages et d'imaginaires, maillant les voix et les vécus en « cascades d'infinies relations » (P, 223), hors champ clos d'une « langue-une » (P, 277) et de toute pensée de système, hors précellence d'un « verbe officiel » (P, 279), chercheur d'antidotes toujours aux normes et discours dominants, alchimiste de l'intranquillité par la matière hybride, les tons et les alliances choisies, et par les jeux d'entrelacs polyphoniques, divers, incertains et digressifs exacerbés à dessein dans ses œuvres.

Esthétique baroque ont affirmé certains, plutôt une manière dirions-nous d'esthétique spiralée, avec une constante dynamique de mise en contact, de « mises en gerbe » (P, 335) plus précisément, et une tension qui, pour mieux conjurer les atavismes de pouvoir et d'aliénation, mène rituel de créolisation : ouvrages voulus composites, rhizomatiques⁵¹, kaléidoscopiques, carnavalesques..., pour tout dire babéliens – cf. *Texaco*⁵²: « ... la ville créole parle en secret un langage neuf et ne craint plus Babel » – , ouvrages aux sources et éléments hétérogènes, à la langue « déport[ée] et bouscul[ée] non pas dans des synthèses, mais dans des ouvertures »⁵³ et des écarts, tournoiement de « récits-tresses »⁵⁴, de « fable[s] circulaire[s] »⁵⁵, de haillons de paroles et d'imprévisibles farcissures et arborescences de toutes sortes – enchâssements, détournements, reprises, énumérations... –, dans un puzzle « inspir[é] de toutes les paroles possibles » et qui par là-même « nous hèle »⁵⁶ à plein. Les « essais » par exemple ne se départissent jamais d'une texture et d'une pulsion absolument lyriques, activant aussi une posture énonciative d'interpellation en une ronde de voix éperdue et généreuse, un dialogisme d'évidence fraternel, alliant aux avancées de la matière réflexive l'enroulé complexe d'un rythme fait tout autant de ruptures digressives que d'enchaînements quasi labyrinthiques ou de transports poétiques, prophétiques même, « essais » sans territoires apparents délimités, pour l'essentiel transgénériques et bourgeonnant de vitalité.

Il s'agit pour Glissant comme pour Chamoiseau d'« Écrire ouvert en toute langue » (P, 289), d'« écrire juste » (P, 274), d'emprunter les « tracée[s] du marronnage littéraire »⁵⁷, de « baratter » les

⁵⁰ Patrick Chamoiseau, *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, op. cit., p. 158.

⁵¹ N'oublions pas ce que souligne Édouard Glissant dans *Le Discours antillais* (op. cit., p. 339) : « Le rapport écrit-oral rhizomatise »...

⁵² Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1992, p. 242.

⁵³ Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, op. cit., p. 40.

⁵⁴ Pour reprendre une notion segalenienne (cf. *Les Immémoriaux*).

⁵⁵ Patrick Chamoiseau, *Bibliographie des derniers gestes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2002, p. 428.

⁵⁶ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 89.

⁵⁷ Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, op. cit., p. 174.

temps, les espaces et les imaginaires et somme toute, ce à quoi l'on fait confiance pour mener à bien un tel projet, c'est à un écrire en lacis, en dérive, toujours magnifié en vouloir critique, travaillant « en mode chahuté de la Relation »⁵⁸ et s'épanouissant dans un flux mouvant, labile, qui « défai[t] les genres »⁵⁹, les cloisonnements des domaines de pensée (histoire, philosophie, poésie, ethnologie...), et leurs modes traditionnels d'émergence et de « fonctionnement ». Écrire loin dès lors du « tranchant monolingue des identités anciennes » (P, 276) et de l'Unicité...

C'est pourquoi il s'avère nécessaire de retenir combien, sous couvert d'une virtuosité assez déroutante de « français-pirate, [...] détranglé »⁶⁰ et hétérodoxe, sous couvert de cette féerie des images et du chant qui emportent assurément, dans l'expérience littéraire ici qui implique et promeut une conscience aux aguets (chez l'auteur comme chez le lecteur d'ailleurs) résonne un enjeu militant au sens noble du terme, l'écrivain participant, par ses œuvres et en leur sein même, au débat social, culturel et politique, écrivain porteur de mémoire et d'utopie, « archéologue » (P, 131) et passeur d'imaginaires, inventeur de résistances nouvelles, de promesses et de partages, écrivain qui sait bien qu'au demeurant il n'est qu'« un guerrier de l'imaginaire », avec pour seul champ de bataille, mais essentiel, « le champ de l'imaginaire »⁶¹... Loin des redoutables intolérances de l'aujourd'hui, Glissant et Chamoiseau ne cessent, autrement dit, d'outrepasser les frontières (et de les rendre caduques même), mêlant questions historiques, philosophiques, idéologiques et esthétiques, infléchissant leurs « essais » vers un poétique à débrider toute pensée, détourneurs d'évidences, voyageurs du Divers avec leur écrire-débat et leurs parlures composites, initiateurs enfin d'une pensée proprement littéraire avec cette « sorte de “conscience de la conscience” [qui] nous ouvre malgré nous et fait de chacun l'acteur troublé de la poétique de la Relation »⁶².

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

⁵⁸ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 94.

⁵⁹ Édouard Glissant, *L'Imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, op. cit., p. 30.

⁶⁰ Daniel Maximin, *L'Isolé soleil*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge », 1981, p. 229.

⁶¹ Patrick Chamoiseau, Entretien de février 1997, dans Dominique Chancé, *L'Auteur en souffrance*, Paris, PUF, coll. « Écritures francophones », 2000, p. 209.

⁶² Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 39.

CHAMOISEAU VU D'ICI

Frédéric BRIOT
Université de Lille 3

Où les choses semblent bien s'annoncer

Souvent tu fais le malin, tu commences les livres par la fin. Mais pas cette fois-là. Peut-être que tu t'es subitement souvenu que « la préface auctoriale assumptive originale, que nous abrègerons donc en *préface originale*, a pour fonction cardinale *d'assurer au texte une bonne lecture* »¹. Ou pas. Mais ça ne changera rien à l'affaire. C'est que toi, tu critiques. Ça t'occupe. Alors tu lis. Tu te reconnais sans doute ainsi, dans cette moisson, « la meilleure récolte et la richesse la plus abondante de mots et de paroles qui puisse s'imaginer »², et puis tu laisses tomber la suite, dont tu doutes (forcément) : « ils plient sous le faix, leur mémoire en est accablée, pendant que leur esprit demeure vide »³. Alors tu classes, tu nommes⁴. Tu décortiques, tu chipotes, tu fais le difficile. Celui à qui on ne la fait pas ; celui qui remet sans cesse sur son métier les ouvrages des autres. Tu cherches la petite bête, le pou sur la tête, la puce à l'oreille, l'analepse sur la paralipse (à défaut de cousine sur canapé, que voulez-vous...)⁵, zazie dans la rame métropolitaine, et s'il n'y aurait pas quelque chose de nouveau à l'ouest. Les cheveux en quatre, ou en multiple de quatre. Cartésien, quoi, comme on dit quand on n'a pas lu Descartes. Sauf justement que tu cites. Tu cites beaucoup, tu cites souvent : cela te plaît, cela te sied. Et quand on a lu Descartes, on voit bien qu'il ne cite jamais, au grand jamais. Il y met même un point d'honneur⁶. Donc, tout ceci ayant été posé, tu ouvres le livre au début. Certes ce ne sont plus de ces livres qu'il fallait découper, coupe-papier affûté, manche orné sobrement ou pas, fil de la lame comme un rasoir. Mais ce n'est pas grave, le cœur y est quand même.

Où ça se gâte très nettement

Tu ouvres donc le livre. Tu te croyais fort dans l'usage de l'impératif, tu es tout de suite détrompé :

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 183.

² Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, [1688], Paris, Librairie Générale Française, Livre de poche, coll. « Les Classiques de poche », 1976, Chapitre « De la mode », p. 505.

³ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴ Michel Foucault, *Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1966, p. 136 : « La tâche fondamentale du "discours" classique, c'est d'attribuer un nom aux choses, et en ce nom de nommer leur être ».

⁵ Gérard Genette (encore !), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 93-94.

⁶ Voir notamment Henri Gouhier, *Cartésianisme et augustinisme au XVIIe siècle*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie », 1978, tout spécialement le chapitre I, « Le Dialogue avec Mersenne » (p. 15-31), et le chapitre II, « Le Dialogue avec Arnauld » (p. 33-43).

Donne congé ici aux docteurs de la loi. Laisse aller, qui aborde littérature avec seringue ou bien scalpel. Décommande ces pensées vivisectrices qui médusent les chairs pour deviner une âme.⁷

Et toc pour la pulsion scopique ! Là tu penses encore à Michel Foucault, mais c'est plutôt à des cadavres, et à la dissection qu'il s'est attaché⁸. Alors, derechef, tu ouvres le Littré à l'article « vivisection » :

Nom donné aux opérations pratiquées sur des animaux vivants, soit à titre d'expériences physiologiques, soit pour juger la valeur d'une opération nouvelle à pratiquer sur l'homme, soit pour habituer les élèves vétérinaires, ou en médecine, à conserver le sang-froid nécessaire pendant toute opération à la vue du sang.

Diantre ! Voilà qui est peu ragoûtant. Tu reprends le livre :

Et cette rumeur, au chercheur bardé de décrets universitaires et du souci d'emprisonner, dit que jamais littérature ne meurt, jamais ne se fige, et jamais ne ressemble à ce que l'on dit d'elle. C'est un faste de crépuscule qui libère le regard plutôt que de le soumettre. Chaque pupille, ici, dispose d'un horizon à nul autre pareil.⁹

Barder, barder, voyons voir... En tout cas pour ton matricule, c'est sûr ! Bardé comme un chevalier, peut-être, oui, mais comme un cheval ou un âne, c'est déjà autre chose, quant à bardé comme une poularde, ça, on laisse imaginer.

En même temps te voilà prévenu : tu ne parleras pas de baroque ou d'humanisme, tu ne parleras ni de Babel ni du divers, tu ne parleras pas de post(-)modernité, de post(-)colonial, tu laisseras de côté tous les préfixes et les tirets. Cela dit, tu poursuis ta lecture :

Oh, les docteurs ont sévi, ils l'ont nommée littérature négro-africaine, littérature des îles, littérature noire d'expression française, littérature afro-antillaise... Ils ont isolé sa trajectoire écrite de ses autres sillonnements. Ils ont privilégié une de ses langues au détriment de l'autre. Parmi les races et les cultures, ils n'en ont retenu qu'une selon les airs du temps. Ils y ont vu l'Europe, en d'autres heures l'Afrique, négligeant tout le reste. Ils l'ont vue blanche, puis noire, oubliant les gammes ouvertes de sa palette. Ils ont été embarrassés quand l'écrivain n'était pas né sur place et témoignait pourtant de cette condition. Ils ont été surpris quand, né sur place, l'écrivain n'exprimait qu'un ailleurs de lui-même. Ils ont...

Aujourd'hui encore, ils persistent et mutilent les pompes de ce chaos.
Marronne-les.¹⁰

Ça, pour le coup, c'est pas sûr... Pas sûr que tu puisses adopter cette position, dans laquelle tu risques de te trouver fort emprunté, fort déguisé, fort pris comme tout un chacun peut l'être face à une

⁷ Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*, [Hatier, coll. « Brèves Littérature », 1991], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999, p. 11. Signalons que tous les italiques dans les citations seront ceux du texte originel.

⁸ Michel Foucault, *Naissance de la clinique – Une archéologie du regard médical*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Galien », 1963.

⁹ Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles, op. cit.*, p. 11-12.

¹⁰ *Ibid.*, p. 13-14.

injonction paradoxale, où l'obéissance à l'injonction viendrait à produire un résultat symétriquement inverse à ce que semble exprimer l'injonction même. Mais tu vas faire quoi, alors ? Eh bien tu vas ouvrir l'œil. Faudrait voir à savoir voir : « C'est un faste de crépuscule qui libère le regard plutôt que de le soumettre. Chaque pupille, ici, dispose d'un horizon à nul autre pareil »¹¹. Tu te souviens par conséquent de La Rochefoucauld : « Les hommes et les affaires ont leur point de perspective : il y en a qu'il faut voir de près, pour en bien juger ; et d'autres dont on ne juge jamais si bien que quand on en est éloigné. »¹² Eh bien voilà, il n'y a plus qu'à le trouver, ce point.

Où l'on apprend qu'il ne faut peut-être pas être trop regardant

Il suffirait d'aller inspecter, d'aller y voir de près. Mais voilà, ce n'est pas si facile que ça de faire l'*inspectère* : « le supplicé fixait la gueule de l'énorme pistolet que le tueur lui pointait à hauteur de l'œil gauche »¹³. Du coup il est difficile de savoir s'il s'agit d'un modèle de pistolet de taille vraiment importante, ou si c'est la proximité de l'œil de l'*inspectère* qui le lui fait paraître tel... De trop près, non seulement la vision devient extrêmement réduite, mais cette réduction elle-même n'est plus mesurable par le regard. Certes c'est aussi que depuis longtemps, dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau s'entend, l'*inspectère* Évariste Pilon connaît quelques difficultés : « Une précision : dans l'ombre de son bakoua, sous des paupières tombantes qui lui donnent l'air blasé, Évariste Pilon a les gros yeux d'un crapaud-buffle traquant sous une pluie fine les hannetons des cannes à sucre. »¹⁴ Ces paupières tombées rendent le monde particulièrement schématique, fait alors surtout de contours : « Clarine distingua à travers ses paupières abandonnées la silhouette du plus beau mulâtre de la création. »¹⁵ Du plus beau, ou pas, une silhouette reste toujours une silhouette. Et les paupières finissent par tomber tellement qu'alors on ne voit plus rien du tout : « On attendait. Le négrillon, pour son premier cyclone, prit sommeil avant l'heure, et, bien entendu, nul ne le réveilla. »¹⁶ Rideau ! Bon, tu te dis que dans ces conditions, il faut prendre de la hauteur, voir de plus loin, de plus haut. Plus rassuré maintenant, tu te prends à fredonner : *citius, altius, fortius...*

¹¹ *Ibid.*, p. 11-12.

¹² François de La Rochefoucauld, *Maximes Mémoires Œuvres diverses*, Paris, Le Livre de Poche, Les Classiques Modernes, coll. « La Pochothèque/Classiques Garnier », 2001, [maxime 104 de l'édition de 1678], p. 137.

¹³ Patrick Chamoiseau, *Hypérion victime. Martiniquais épouvantable*, Paris, éditions La Branche, coll. « Vendredi 13 », 2013, p. 11. On pourrait tout aussi bien songer à un autre rond vu de trop près, dans Raphaël Confiant, *Le Meurtre du Samedi-Gloria*, Paris, [Mercure de France 1997], Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 304 : « Hé, Sherlock Holmes, fit l'un d'eux, à force de regarder le monde à travers ta loupe, tu vas croire qu'il tourne à l'envers. Ha-ha-ha ! »

¹⁴ Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1988] 1991, p. 119.

¹⁵ Patrick Chamoiseau, *Chroniques des sept misères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1986] 1988, p. 70.

¹⁶ Patrick Chamoiseau, *Une Enfance créole I. Antan d'enfance*, Paris, [Hatier, 1990], Gallimard, coll. « Folio », 1996 p. 119-120.

Mais peut-être pas trop distant non plus

Aller plus haut, tu connais la chanson... En s'accrochant à un balcon par exemple comme Balthazar Bodule-Jules :

Donc, pour bien comprendre : il l'entrevit, la regarda comme regarder n'est pas possible, et il tomba *flap ! aveugle*, dans le noir absolu, avec – collé au fond de ses rétines – l'image irrémédiable de la belle personne. Et il balançait comme ça, suspendu, sans trop savoir où il était.¹⁷

Voilà qui est peu probant. Tu te dis qu'il faut vraiment prendre de la hauteur, une vraie hauteur. Allez, fais comme l'oiseau, et là encore tu te dis que tu connais la chanson, même si, échaudé, tu restes sur tes gardes :

Ce qui fait la beauté des paysages vus d'en haut, c'est d'abord qu'ils réveillent l'oiseau qui est en nous, ce vieux rêve, cette envie archaïque de ceux que les hasards du vivant ont arrimés au sol. C'est aussi cette perspective inhabituelle [...]. Et là, ce ne sont pas seulement les oiseaux qui se rapprochent de nous, nous investissent : ce sont les dieux aussi.¹⁸

Là tu sens que, enfin, tu tiens quelque chose : « Dans cette précipitation en hauteur, nous sommes libérés de la pesanteur archaïque, l'esthétique habituelle défaille, et nous récupérons une *possibilité* de vision, comme une chance à saisir ». ¹⁹ Tu retiens ton souffle, tu attends, tu espères, tu te dis que tu vas pouvoir saisir ta chance et voilà : « Approcher la sensation de beauté relève donc d'une *indéfinition*. » ²⁰ Patatras. D'un coup la tension retombe. Alors il faut employer les grands moyens, pas faire *comme* l'oiseau, mais l'être. Un malfini, par exemple, c'est un rapace, ça devrait avoir une bonne vue, non ? Examinons donc ce que dirait le malfini :

En dessous d'un certain degré de chaleur et de taille, je ne percevais rien, sinon quelques grouillis incapable de m'inciter à écarter les ailes. Au-dessus, quand la masse ne pouvait être fracturée par mes serres et soulevée par mes ailes, je me contentais d'être vigilant, surtout inaccessible, pour ne pas être victime d'une prédation perverse²¹

Ben oui, certainement, mais tu n'es pas un malfini, tu ne te nourris pas comme lui²², et, avec un mauvais jeu de mots, tu te dis que tu es tombé sur un os : « *la nature aime à se dérober à nos yeux* »²³.

¹⁷ Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2002, p. 311.

¹⁸ Patrick Chamoiseau, photographies d'Anne Chopin, *Trésors cachés et patrimoine culturel de la Martinique vue du ciel*, Paris, HC éditions, coll. « Îles en image », 2007, p. 6.

¹⁹ *Ibid.*, p. 7.

²⁰ *Ibid.*, p. 5.

²¹ Patrick Chamoiseau, *Les neuf Consciences du Malfini*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009, p. 22.

²² « [...] mes proies étaient des rats, des chauves-souris, des poules, des crabes, des grenouilles, des oiseaux vagabonds de bon sang et belle taille, des choses volantes ou pas, bien conséquentes et chaudes. » (*Ibid.*, *loc.cit.*).

²³ Patrick Chamoiseau, *L'Empreinte à Crusocé*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012, p. 210.

Tu veux bien le croire, mais tu n'en es pas plus avancé pour autant. Et pour le dire encore plus franchement, et pour le répéter : la plus grande des *indéfinitions* règne.

Que de toute façon on ne voit jamais très bien, quand ça clignote

Pourquoi ni de près, ni de loin ? Tu commences à entrevoir la chose, et rien qu'en écrivant ce verbe tu comprends précisément pourquoi tu l'as écrit. C'est bien entrevoir, c'est bien comme à travers des claires-voies²⁴, c'est que ça *clignote*, en fait :

J'appuyai sur mon téléphone pour disposer d'un halo de lumière. Toute clarté devenait oxygène. Mais les portables répugnent à rendre de vrais services : il s'éteignit au bout de trois secondes. Et je passai mon temps à l'allumer de trois secondes en trois secondes, chaque fois plus affolé. Ce cachot nous mâchouillait lentement... Nous diluait et nous réunissait dans une gémellité mortifère... Nous ne pourrions jamais plus en sortir... Sylvain nous avait peut-être déjà oubliés... Ce cachot resterait introuvable... Il faudrait dix mille ans pour retrouver une miette de nos vertèbres... Une petite part de mon esprit constatait mon délire, mais l'essentiel de ma conscience s'effrayait d'une emprise sur ma peau. Une succion m'aspirait vers le fond de la voûte. L'entrée semblait maintenant à quinze années-lumière. Pour ne rien arranger, la sérénité rêveuse de Caroline devenait effrayante. Je détournai la tête pour ne pas voir ça, mais du coin de l'œil je crus distinguer, dans les traits juvéniles, les rides d'une démons abîmée dans une transe... Je réprimai l'envie d'appeler les pompiers et mobilisai un reste de raison...²⁵

Trois secondes, trois secondes, trois secondes... Tu aurais bien cité ici la caverne de Platon, matinée du dimanche de la vie de Hegel, puis Queneau : aïe, voilà que ça reprend ! Ça, du palimpseste, il y en a ici. Mais il y a aussi autre chose, dans ces intermittences tant de la lumière que de l'obscurité, ces intermittences de l'œil comme il y a eu les intermittences du cœur²⁶. Le téléphone portable, par quelque poétique synesthésie, devient l'instrument optique par excellence :

Je me redressai un peu pour mieux ajuster mon regard à ce que me révélait la glace du rétroviseur. Le bad boy tripotait son portable, j'en voyais les clignotements orangés. Le couinement des touches rebondissait dans l'habitacle. La créature, elle, s'était subitement tue, et s'était elle aussi accrochée à son portable, dont elle manipulait les touches avec une virtuosité étonnante. Je les vis sourire, se sourire, se regarder avec des yeux de petits cochons, puis s'agiter de petits rires nerveux tandis qu'ils demeuraient accrochés à l'écran de leur portable qui les baignait de leurs fantomatiques.²⁷

Ce sont là des visions par éclats, comme dans cette scène antécédente du même roman :

Il lui fut difficile d'organiser dans son esprit la scène qui se dévoilait dans les lueurs de la torche. Chaque balayage de la lumière lui renvoyait l'insoutenable avec la brutalité olfactive, visuelle et sonore d'un grossier coup de théâtre distillé par un tâcheron du cinéma d'horreur. Les éléments eurent du mal à

²⁴ Chez Proust, la formule, et la situation apparaissent souvent comme un mode d'accès – certes imparfait par rapport à la vision intérieure – à la vérité. Voir à ce propos Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, « L'image de la pensée », Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1964, p. 115-124.

²⁵ Patrick Chamoiseau, *Un Dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2007, p. 41.

²⁶ Proust, forcément, Proust, encore...

²⁷ Patrick Chamoiseau, *Hypérion victime. Martiniquais épouvantable*, op. cit., p. 177.

former une structure cohérente. Le commandant se retrouva assailli de détails que lui distillaient les mouvements erratiques de sa torche²⁸

Ces éclats de vision sont des visions d'éclats : « [...] de titanesques éclaboussures de sang et de matières, des viscères qui organisaient sur les différents meubles des figures géométriques, des bouts de peau, des globes oculaires posés sur la table du salon, et un corps démembré sans aucune logique, ni humaine, ni bestiale. »²⁹ On peut en trouver des versions technologiquement moins sophistiquées, peut-être plus amatrices, mais non moins structurées, comme dans les jeux avec les allumettes sous l'escalier, qui ont pour victimes araignées, fourmis et ravets³⁰, allumettes qui vont être remplacées par des lames de rasoir, sur les mêmes animaux, servant à de véritables vivisections (tiens, un mot rencontré plus haut il te semble...) : « Il aurait pu faire avancer la science si l'envie de comprendre ne fut pas trop souvent supplantée par le goût très obscur de trancher. »³¹ Clignoter et trancher ont donc partie liée. Voilà qui mérite attention, te dis-tu...

Où l'on se demande s'il faut mettre la langue ou pas

Tu avais été prévenu :

Ainsi les tableaux vus de trop loin et de trop près. Et il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu.

Les autres sont trop près, trop loin, trop haut ou trop bas. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture. Mais dans la vérité et dans la morale qui l'assignera ?³²

Tu l'as trouvé, ce point indivisible, il est dans le clignotement : il apprend, ce clignotement, à se repérer à tâtons, à l'aveuglette. Il n'y a ici nulles ténèbres, mais pas non plus d'espace lumineux, ordonné, quadrillé. Il y a un peu des deux : trois secondes, trois secondes, trois secondes... Ce point indivisible, c'est ici la paume sur le mur, c'est le *contact* :

Raidir la nuque sous l'épaisseur des murs, toucher leur peau humide, tenter de vivre le lieu sous la voûte arrondie. La sensation d'immobilisation est immédiate. Dehors, le couperet chaud de la lumière vous retranche du monde, on est dans l'ombre, dans un plus de fraîcheur, un froid enveloppement, on sent sa vie ralentir dans un temps qui fait pierre, on se sait encastré au cœur d'une pierre qui s'est chargée d'un

²⁸ *Ibid.*, p. 120.

²⁹ *Ibid.*, *loc. cit.*

³⁰ Patrick Chamoiseau, *Une Enfance créole I. Antan d'enfance*, *op. cit.*, p. 32-34. Il y aura aussi l'enfant qui, sa mère ayant éteint l'électricité, lit sous son drap à la lueur d'une lampe de poche ou d'une bougie (Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 34-35).

³¹ *Ibid.*, p. 35.

³² Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », texte établi par Louis Lafuma, fragment 21, 1962, p. 38.

souffle. Je sais depuis longtemps vivre ces vestiges. Je sais les toucher, laisser se propager les frissonnements.³³

Le début et la fin, l'alpha et l'oméga, sont dans ce geste même de *toucher* :

Quand j'essaie de me souvenir de mon premier geste d'écriture, je ne me souviens de rien. Ou plutôt : je me souviens de mon premier toucher de livres. Les deux actions se sont mêlées avec le temps. Je suis au bord d'une vénérable boîte de pommes de terre que Man Ninotte, ma manman, avait destinée à la conservation des livres. Elle se fermait par un système de fil de fer. Et, en ce temps-là, une fermeture conférait de l'importance à n'importe quel objet. La boîte était en bois blanc, très fin, souple, relié par des agrafes.³⁴

Même métaphorique, tu comprends bien qu'ici l'accès se fait avec tact, le monde se (re)connaît au toucher : « Le sens est donné dans le contact disponible avec l'œuvre ».³⁵ Mais tout d'un coup tu relis la citation d'*Un Dimanche au cachot* : « ce cachot nous mâchouillait », « une succion m'attirait vers le fond de la voûte »... C'est une bouche, tu te dis, c'est une bouche ! Le contact doit pouvoir se percevoir de façon encore plus intérieure, plus intime peut-être, encore plus pénétrante qu'épidermique. Le monde, il faut y mettre les lèvres ; il faut y mettre la langue :

Le monstre n'en crut pas ses yeux. Sa proie était mêlée à une pierre où grouillaient une myriade de peuples, de voix, de souffrances, de clameurs. Des peuples inconnus célébrant un éveil. L'être semblait une foudre qui traversait la Pierre. Une énergie qui ne rayonnait pas. Elle ne se projetait nulle part. Elle n'affectait pas l'éternité régnante. Une incandescence rentrée au plus extrême. Le monstre se rapprocha encore. Il perçut des choses que son esprit ne pouvait pas envisager. Il écarta bientôt ses propres souvenirs. Il écarta la masse de ses instincts où sommeillaient des conduites à tenir. Il se livra à ce qu'il recevait. Il regardait comme, du haut d'un abîme, on regarde le crépuscule d'un astre, ou le grand-œuvre de sa naissance. Il ne savait pas trop. Le monstre s'approcha encore de l'être et, sans trop savoir pourquoi, avec la conviction dont il était capable, se mit à le lécher. Il ne léchait pas du sang, ou de la chair, ou de la sueur de chair. Il ne prenait pièce goût. Il léchait. C'était l'unique geste qui lui était donné.³⁶

Une version aussi fulgurante – mais sans doute moins attristée du baiser donné à Albertine :

Mais hélas ! — car pour le baiser, nos narines et nos yeux sont aussi mal placés que nos lèvres mal faites — tout d'un coup, mes yeux cessèrent de voir, à son tour mon nez s'écrasant ne perçut plus aucune odeur, et sans connaître pour cela davantage le goût du rose désiré, j'appris à ces détestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embrasser la joue d'Albertine.³⁷

³³ Patrick Chamoiseau Patrick Chamoiseau, *Guyane Traces-mémoires du Bagne*, [photographies, Rodolphe Hammadi], Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, coll. « Monuments en parole », 1994, p. 27.

³⁴ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 25.

³⁵ Patrick Chamoiseau, *Ernest Breleur : Mini rétrospective autour de la Série Blanche*, « La Blanche comme instant et instance de beauté », Martinique, Fondation Clément, La Case à Léo, 2006, non paginé.

³⁶ Patrick Chamoiseau, *L'Esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997, p. 125. La vision du Malfini sépare le monde entre ce qui pouvait aller en sa bouche, et ce qui n'y allait pas. Tout cela est aussi beau que la rencontre fortuite d'un anoli et de colibris, que l'on découvrira un peu plus loin.

³⁷ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994, p. 353.

Voilà, tu as cité. Tu pourrais continuer, avec tout le sérieux et la gravité nécessaires. Tu pourrais invoquer Walter Benjamin, et la question de la trace et de l'aura ; et puis Aby Warburg, et celle de la survivance (*Nachleben*) ; et pour clore, Georges Didi-Huberman, lorsqu'il montre que réfléchir aux moulages, aux empreintes, ne peut se faire que dans une pratique raisonnée et délibérée de l'anachronisme³⁸. Bref, que le *contact* est riche de sens, et de réflexion. La *mise en bouche* aussi. Tu le fais, un peu.

Ne pas prendre la route, ne pas emprunter la tracée, mais s'être emberluqué

Finally, entre avoir à choisir entre route et tracée³⁹, tu choisis de ne pas choisir, l'une ou l'autre. De la route tu ne verrais rien, tu ferais juste le trajet du point A au point B. Quant aux tracées, tu ne saurais même pas où elles sont. Ou alors tu les apprendrais comme par cœur, comme un perroquet plus que comme un colibri. Mais alors ces tracées deviendraient des (auto)routes critiques : baroque, Babel, post(-)ceci, post(-)cela (voir plus haut). Ce qui par ailleurs n'est pas étonnant, toute tracée peut effectivement devenir un jour une route, et toute route se muer en tracée, tu as lu Ingold, et tu connais la singulière manie des catégories, à l'usage, de se retourner comme des gants⁴⁰. Tu en viens à te demander s'il y a un équivalent géographique à l'anachronisme, tu en dessines rêveusement quelques possibilités. Par exemple on considérerait que si l'anachronisme fait jouer sur « les deux tableaux du temps »⁴¹, alors là on jouerait sur les deux tableaux *simultanés temporellement* de l'espace : ici, là-bas. Loin, proche. On appellerait cela, peut-être, de l'*anatopie* (et voilà, il faut encore que tu nommes⁴²).

Cette *anatopie* ferait dans le clignotement comme moyen de connaissance : trois secondes, trois secondes, trois secondes... Un coup un lieu, un coup un autre lieu. Un coup ce monde, un coup un deuxième monde⁴³. Un coup l'Arpenteur, un coup les habitants⁴⁴. Un coup Hilarion, un coup l'*inspectère*. Un coup Robinson, un coup... Dans l'*anatopie* ainsi il n'y aurait qu'aveuglette, il n'y aurait qu'à tâtons, il faut tendre la main et/ou ouvrir la bouche :

Un anoli, parfois, vient rejoindre les colibris dans les rites du festin. Le petit lézard lève l'eau sucrée et patiente sur l'appareil dans l'attente des fourmis affolées par le sucre. Il n'attend que cela, ne voit que cela. Les colibris volettent autour, sans le menacer de leur bec-aiguille ni l'inquiéter d'un calottement

³⁸ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.

³⁹ Voir notamment Patrick Chamoiseau, photographies de Jean-Luc de Laguarigue, *Tracées de mélancolies*. Artisanat et Traditions, Martinique, Habitation Saint-Étienne, éditions Traces HSE, 1999.

⁴⁰ Tim Ingold, *Une brève Histoire des lignes*, Paris, Zones sensibles éditions, [2011] 2013, tout particulièrement le chapitre III (intitulé « Connecter, traverser, longer ») p. 97-136.

⁴¹ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, *op. cit.*, p.12-14.

⁴² Tu n'es pas trop sûr de ce mot, tu le gardes pourtant, il te fait penser à l'anamour, et à l'anoli...

⁴³ Ici un évident clin à Patrick Chamoiseau, *Livret des villes du deuxième monde*, Paris, Monum, éditions du Patrimoine, coll. « La Ville entière », 2002.

⁴⁴ Le clin ici est toujours pour Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1992.

d'ailes. Ils l'ignorent et boivent à ses côtés. Ils sont préoccupés par eux-mêmes, leurs jeux et leurs batailles, programmés pour ne disputer l'aubaine qu'à leurs seuls congénères. Et l'anoli les traite de manière identique. Ces êtres s'ignorent car ils ne sont pas prédateurs réciproques. Hors la prédation (ou l'exploitation), pas de prise en compte vraie. Ainsi, nous, présents dans le Divers du monde mais emmurés en nos conditionnements.⁴⁵

L'anoli ne peut faire le colibri, et réciproquement. Quant à celui qui veut faire l'ange, tu sais bien ce que de lui il advient, toujours... Il faut donc accepter ce clin des yeux, et ses conséquences, comme en cette sortie peu platonicienne de la caverne (tu tiens donc beaucoup à ce palimpseste) : « Je garde la tête baissée pour échapper à la demande trop pressante de Sylvain. Il est éberlué que l'enfant soit sortie, qu'elle se montre si docile. Éberlué de voir qu'elle a des yeux d'enfant. »⁴⁶ Mais qui, au fond, est le plus *éberlué* ? Ceux qui regardent sortir, mais ceux qui sortent également : « [...] je vois émerger de ce cachot de merde Césaire, Fanon, Glissant, tant de poésie, tant d'écriture, tant d'exigence et de hauteur, tant de grandeur. Ils en sortent comme des spectres improbables et, comme L'Oubliée, ils *regardent* autour d'eux. »⁴⁷

En moins de temps qu'il ne faut pour le dire, tu as ouvert le Furetière, tu regardes la définition de « berlué » : « éblouissement de la vue par une trop grande lumière, qui fait voir longtemps après les objets d'une autre couleur qu'ils ne sont ». Voilà qui va bien : deux couleurs, c'est un peu comme deux lieux. La *berlué* te semble une des modalités, une des possibilités de l'*anatopie*. Tu continues à regarder dans le dictionnaire, histoire d'appliquer le théorème du bon voisin⁴⁸. Et voilà que tu tombes sur le verbe *s'emberlucoquer*, certes peu usité, mais qui est là, tout disponible : « *verb. act.* qui ne se dit qu'avec le pronom personnel. Terme populaire. Se coiffer d'une opinion, s'en préoccuper tellement, qu'on n'en puisse sagement juger, comme si on avait la berlué. Il est bas. » Il est « bas », ce verbe ? Il n'y a qu'à le relever ! Bref, tu décides, résolument, de *t'emberlucoquer*. Tu décides même, et cela te plaît encore plus, que c'est dès le début que tu t'es *emberlucoqué*. Depuis le début, deux couleurs, deux lieux, et trois secondes. Ça te convient, ça te va bien, tu trouves. Cela te semble suffisamment *anatopique*, puisqu'au fond cela revient précisément à ne pas voir ce qu'on décrit, à ne pas connaître ce que l'on reconnaît, à ne pas être propriétaire de ce que l'on possède, à donner ce qu'on n'a pas, là où le non-être serait, et l'être ne serait pas... D'une certaine façon peut-être le pays du chat de Schrödinger, ce chat de la physique quantique simultanément et mort et vivant. Mais tu ne vas peut-être pas te mettre à affoler tous les clignotants ! En tout cas, et quoi qu'il en soit, toi, à l'aveuglette, toujours.

⁴⁵ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op.cit.*, p. 210-211.

⁴⁶ Patrick Chamoiseau, *Un Dimanche au cachot*, *op.cit.*, p. 311-312.

⁴⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 312.

⁴⁸ On le doit à Aby Warburg : le livre qui nous convient dans une bibliothèque n'est pas celui que l'on va prendre, mais son voisin.

Où tout finit par un conte

Certes, cela peut paraître bizarre, et sans doute peu cartésien (là encore, voir plus haut) de parler de ce qu'on ne connaît pas, de ce qu'on n'a jamais vu⁴⁹. C'est vrai, ça, c'est comme si tu allais te mettre à décrire un animal que tu n'aurais jamais vu, un animal un peu incongru, même à Honfleur, un chameau par exemple. Et que tu allais le décrire : il serait borgne, ce chameau, il lui manquerait une dent, il boiterait. Ce n'est pas tout : il transporterait d'un côté du miel et de l'autre du beurre, il serait monté par une dame, une dame enceinte de surcroît... Holà, pas si vite ! Un chameau, borgne, etc., et que tu n'aurais pas vu. Tu l'as bien sûr reconnu, ce chameau, tu as même envie de dire que tu ne connais que lui. C'est celui des trois princes, c'est celui du conte d'Horace Walpole⁵⁰. Voilà qui vient donner un sens plus précis à cette aveuglette : la sérendipité. À tâtons, donc, mais avec sagacité (qui, étymologiquement, il t'en souvient, concerne le flair, l'odorat, donc là encore ce qu'on ne voit pas). Tu te dis que tu as fini. C'est vrai d'ordinaire, tu aimes à terminer par une citation, ou quelque autre pirouette. Mais, bon, tu penses que c'est mieux, pour cette fois, de t'abstenir. Alors, tu t'abtiens. Tu t'es déjà assez emberluqué comme ça. Trois secondes encore...

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

⁴⁹ Peu cartésien, on ne sait pas, mais théorisé, à coup sûr. Cf Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus* et *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », respectivement 2007 et 2012.

⁵⁰ Pour en savoir plus, et mieux, Sylvie Catellin, *Sérendipité. Du conte au concept*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2014.

L'HOMME GUY CABORT-MASSON ET LA RELIGION INDÉPENDANTISTE DANS *BIBLIQUE DES DERNIERS GESTES*

Malik NOËL-FERDINAND

Université des Antilles et de la Guyane (UAG), Cayenne

Un spectre hante *Biblique des derniers gestes*¹ de Patrick Chamoiseau : celui de Guy Cabort-Masson. Tous les aspects du roman s'unissent en une sainte figure pour appeler ce fantôme : les références extratextuelles, le récit, les thèmes, les discours, les notes... Pourtant le lien avec l'archange de l'indépendantisme martiniquais demeure totalement absent du discours critique et Chamoiseau lui-même, que ce soit en interview, dans ses conférences, dans ses articles ou dans ses essais, se réfère peu à l'œuvre de Cabort-Masson². Pourquoi un tel silence en même temps qu'une si manifeste présence dans « *le pays enterré* » (P, 51) du roman ? Que peut bien révéler de *Biblique* le spectre cabortien ?

Publié quelques mois avant la mort du « pionnier de la mouvance indépendantiste martiniquaise »³, *Biblique des derniers gestes* relate la vie de Balthazar Bodule-Jules, « grand indépendantiste » (P, 15) et alter ego fictionnel d'un Guy Cabort-Masson qui a rejoint le FLN algérien en 1961 avant de revenir en Martinique tenter de convertir ses compatriotes. Bodule-Jules, après avoir participé à toutes les guerres anticoloniales du XXe siècle, décide de se laisser mourir dans son pays natal, la Martinique, non sans avoir vainement tenté lui aussi d'y importer la lutte pour l'indépendance politique : « victime non pas de son grand âge, mais des rigueurs de son échec » (P, 15), il annonce son décès à venir par voie de presse et ses amis, parents, alliés ainsi que le double de Chamoiseau, le marqueur de parole Ti-Cham, lui rendent une dernière visite :

¹ Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2002] 2003.

² Sans prétendre à l'exhaustivité, nous n'avons pas pu trouver qu'une seule mention de Guy Cabort-Masson dans le corpus chamoisien : « Rupaïre va refuser (à l'instar de son compatriote Roland Thésauros, des Martiniquais Guy Cabort-Masson et Daniel Boukman, devenus eux aussi écrivains) d'endosser l'uniforme français et de faire la guerre au "peuple frère" d'Algérie », Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*, [Hatier, coll. « Brèves Littérature », 1991], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999, p. 176.

³ « Né en 1937 à Saint-Joseph (Martinique), ce brillant lycéen séduit ses condisciples et ses professeurs par une fausse nonchalance cachant mal un réel goût pour les études et un esprit aussi curieux que rigoureux. Il finit par choisir la carrière des armes après avoir réussi le concours d'entrée à l'École normale d'instituteurs. Breveté de l'École militaire de Saint-Cyr, licencié en sociologie, le jeune lieutenant est mobilisé en Algérie en 1961. Il y découvre l'horreur d'une guerre coloniale. Il date de cet épisode sa révélation pour le fait national martiniquais. Avec d'autres compatriotes antillais (Daniel Blérald, Roland Thésauros, Sonny Rupaïre), il s'inscrit au FLN dans le sillage de son aîné Frantz Fanon. Condamné par contumace pour désertion, Guy Cabort-Masson revient clandestinement en Martinique en 1968 après un passage par Paris. Il n'aura de cesse de prôner l'idéal de la souveraineté nationale », Jean-Marc Party, « Guy Cabort-Masson. Défenseur de la souveraineté nationale martiniquaise », *Le Monde*, 2 avril 2002.

Cette assemblée m'apparaissait tellement invraisemblable que je passai une heure à errer parmi elle, à la fois incrédule et saisi d'envoûtement. Je croyais côtoyer des spectres des temps anciens, fantômes d'époques invalidées, détenteurs des sagesse désapprises depuis déjà longtemps. Ces hommes, ces femmes, ces odeurs, ces manières, cette posture des corps, les sonorités du bavardage créole, ces discours de silences, ces murmures solitaires, me plongeaient dans un bain d'étrangeté radicale et de très vieille proximité. Ces étrangers relevaient du réel oublié, celui que M. Balthazar Bodule-Jules nommait sans rire depuis déjà longtemps : *le pays enterré*. [...] Il ne me connaissait pas, mais il sembla me reconnaître. Il me fit un signe ambigu de la main. [...] Je n'en tirai aucune fierté, juste l'écrasement d'une charge que je ne sus identifier. Je lui parlai. Un bredouillage. (P, 51-52)

Et c'est bien en Hamlet scripteur que Ti-Cham, le narrateur principal, s'attache à « bredouiller » la vie de Bodule-Jules. Schème narratif principal du roman, l'agonie du héros constitue en effet le prétexte à une remémoration de ses innombrables combats (Indochine, Algérie, Cuba, Inde, Bolivie, Congo...) et de ses « et-caetera amours » (P, 334). Mais ce ressassement biographique permet également l'exploration et la réévaluation d'une enfance riche en créatures merveilleuses et fantastiques : la diablesse Yvonne Cléoste qui harcèlera Bodule-Jules toute sa vie, Man L'Oubliée, le Mentô protecteur, Deborah-Nicol, l'androgynisme précepteur, Sarah-Anaïs-Alicia, premier amour, mi-ange mi-fée et intercesseur de Saint-John Perse... Conjugée à un système d'énonciation complexe aux narrateurs pluriels et à une incertitude narrative permanente, cette omniprésence du surnaturel a conduit la critique à associer ce livre au fantastique ou au réalisme merveilleux. Considéré également comme un roman relevant du baroque, du postmoderne et du postcolonial⁴, les choix esthétiques opérés par Chamoiseau et les catégories critiques avec lesquelles il jongle correspondent aussi au traitement d'un thème politique : l'indépendantisme de Cabort-Masson alias Bodule-Jules.

Dans *Le Monde Hallucinant*⁵ publié en 1968, Reinaldo Arenas réinvente la vie du dominicain Fray Servando Teresa de Mier dont les thèses révolutionnaires et les pérégrinations à l'étranger ont contribué à l'indépendance du Mexique. Comme dans *Bibliographie des derniers gestes*, la vie d'un nationaliste hérétique est contée de l'enfance à la mort avec un héros qui convie lui aussi ses amis à son dernier voyage : « Vous êtes invités à assister à mon extrême-onction. »⁶ Et là aussi, l'œuvre du romancier cubain multiplie les narrateurs, se nourrit du surnaturel amérindien et joue de son accointance avec le baroque, le réalisme merveilleux ou le postmoderne⁷. Néanmoins, le roman de

⁴ En particulier, la discussion autour de ces notions est abordée par Dominique Chancé dans un article et un ouvrage ainsi que par Liviu Lutas dans sa thèse : Dominique Chancé, « De *Chronique des sept misères* à *Bibliographie des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-il baroque ? » *MLN*, French Issue, « Francophone studies : new landscapes », (éd. Françoise Lionnet, Dominic Thomas), vol. CXVIII, n° 4, sep., 2003, p. 867-895 ; Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, 2010 ; Liviu Lutas, « *Bibliographie des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau. Fantastique et Histoire », Université de Lund, études romanes de Lund 82, Suède, 2008.

[Liviu_Lutas_Chamoiseau](#).

⁵ Reinaldo Arenas, *Le Monde hallucinant*, [tr. fr. Didier Coste] Paris, Mille et une nuits, [Seuil, 1968] 2002.

⁶ *Ibid.*, p. 270.

⁷ Arenas lui-même dans un avant-propos à l'édition de 1980 fait allusion au rapprochement avec les *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez et Didier Coste dans sa postface signale le lien avec *Les Versets sataniques*

Patrick Chamoiseau se distingue du *Monde Hallucinant* par le sort fait à l'indépendantisme. Arenas met en scène un Servando Mier dont les prêches révolutionnaires embrasent la Nouvelle Espagne puis le Mexique indépendant. Chamoiseau, lui, construit un Bodule-Jules qui, échouant à convertir ses ouailles martiniquaises, se rend compte de la vacuité de son entreprise et découvre les vertus d'une lutte plus essentielle, poétique, jardinière et fraternelle.

Il se calmait en gagnant son jardin. Il avait délaissé son angle alimentaire pour cultiver ce que la poésie lui rendait essentiel. La beauté. La beauté devint pour lui des plantes en santé verte, éclatantes, vibrantes d'énergie, du plaisir de vivre et de prendre le soleil. (P, 813)

[...] J'ai vu les indépendances devenir des enfers de violence, de massacres et de tueries. J'ai vu les peuples se libérer pour tomber dans les reflets des anciens maîtres et s'infliger à eux-mêmes les souffrances que nous avons combattues... [...] Il faut soumettre le principe vital à autre chose, le doter d'une intention nouvelle ! Honte à celui qui sèmera des choses que personne ne pourra récolter ! [...] Semez la fraternité : elle bourgeoonne toujours plus, et plus loin que la détestation ! [...] Gardez une innocence qui sait comment se battre... N'oubliez que pour mieux vous souvenir... C'est avec cette complexité-là, ce souci de récolte, que l'on se trouve en finale du côté de la vie et jamais du côté de la mort... (P, 820)

Bien que le Servando arenassien admette lui aussi une passion pour le jardinage créole⁸, la réception des deux romans est sensiblement différente. Dans les années soixante, la thèse anhistorique d'un christianisme aztèque précolombien et l'incertitude narrative du *Monde hallucinant* font passer Arenas pour un renégat : le roman est censuré par un pouvoir cubain rigoriste et effrayé. En 2001, le consensus sur un colonialisme réussi et la non-prise en compte du dialogue avec Cabort-Masson relèguent le candide manifeste⁹ de *Biblique des derniers gestes* et les audaces formelles de Chamoiseau à la démesure d'un Tout-monde imaginaire et délocalisé¹⁰ :

Mais qu'il ait fait tout cela, qu'il ait fait autre chose n'avait pas d'importance, car nous devinons au fil de ces secondes incalculables que M. Balthazar Bodule-Jules était devenu bien plus qu'un simple rebelle, sans doute un grand guerrier, et que ces déplacements empreints de majesté gravaient dans nos mémoires, comme pour l'ouvrir et l'achever, la démesure biblique de ses derniers gestes. (P, 852)

de Salman Rushdie : *Ibid.*, p. 279-292. La question postmoderne est discutée par Adolfo Cacheiro dans son article : « El mundo alucinante: History and Ideology », *Hispania*, vol. LXXIX, n° 4, déc. 1996.

⁸ « La chaleur était asphyxiante. Pour se consoler, il dirigea son regard vers l'un des jardins latéraux ; et il était déjà en conversation avec les figuiers de Barbarie quand arriva du jardin la voix d'un de ces poètes qui voulaient faire la "grande apologie de M. Le Président" », Reinaldo Arenas, *Le Monde hallucinant*, op. cit., p. 244.

⁹ « [...] si vous n'aviez pas été mis à l'Inquisition, si vous n'aviez pas couru l'Amérique à pied, si vous n'aviez pas donné un bon coup d'épée au baron, si vous n'aviez pas perdu tous vos moutons du bon pays d'Eldorado, vous ne mangeriez pas ici des cédras confits et des pistaches. – Cela est bien dit, répondit Candide, mais il faut cultiver notre jardin », Voltaire, *Candide*, « Candide ou l'optimisme », Paris, Le livre de Poche, [1759] 1995, p.167.

¹⁰ « De Glissant : Une démesure émue de la démesure du Tout-monde. – *Sentimenthèque* », Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1997] 2011, p. 332.

Cependant, si l'explicit du roman se construit bien sur une allusion à « la diversité et la démesure du Tout-monde »¹¹, la métamorphose de Bodule-Jules en « grand guerrier » rappelle malgré tout la préoccupation politique locale du guerrier de l'imaginaire d'*Écrire en pays dominé*,¹² observée par Richard Watts :

Le statut de la Martinique en tant que Département français d'outre-mer, par exemple, renvoie plus à son passé colonial qu'à un quelconque avenir indépendant imaginé. Plutôt que d'ignorer les préoccupations locales sous prétexte d'évoluer librement dans un espace mondial créolisé (celui *imaginé* par Glissant dans ses travaux à partir des années 1990) ou de tenter de figer les configurations culturelles locales dans leur forme « créole » idéalisée (comme dans certains passages d'*Éloge de la créolité* [1989]), *Biblique des derniers gestes*, plus que tout autre roman précédent de Chamoiseau, insiste sur la tension qui existe entre les deux.¹³

Partageant le constat de Dominique Chancé¹⁴, il convient d'explorer cette « tension » politique entre Tout-Monde et indépendantisme présente dans ce récit. Plus précisément, de voir comment la vie et l'œuvre de Cabort-Masson éclaire la genèse de *Biblique des derniers gestes* et en élargit la réception. Même si, comparé au roman d'Arenas, celui de Chamoiseau s'apparente plus à un contre-discours qu'à un éloge indépendantiste. Car Chamoiseau et Cabort-Masson se sont bien connus. Ils ont travaillé ensemble au sein de l'hebdomadaire *Antilla* avant que des divergences d'ordre politique ne viennent brouiller leur amitié en 1992 : une rupture entre les deux hommes autant esthétique que politique. Dans cette optique, les commentaires d'*Écrire en pays dominé* ou de *L'Esclave vieil homme et le molosse*¹⁵, publiés en 1998 par Cabort-Masson dans son essai *Martinique, Comportements &*

¹¹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 95.

¹² « Contrairement au *Tout-Monde* de Glissant, Chamoiseau écrit avec la conscience absolue que la Martinique, Département français d'outre-mer, n'est pas entièrement postcoloniale », (*“Unlike the Glissant of Tout-Monde, Chamoiseau writes in stubborn consciousness of the fact that Martinique, a French overseas department, is not entirely postcolonial”*), Richard Watts, « The ‘Wounds of Locality’: Living and Writing the Local in Patrick Chamoiseau's *Écrire en pays dominé* », *French Forum*, vol. XXVIII, n° 1, Winter 2003, p. 126.

¹³ Richard Watts, « “Toutes ces eaux !” : Ecology and Empire in Patrick Chamoiseau's *Biblique des derniers gestes* », *MLN*, vol. CXVIII, n° 4, French Issue, Sept. 2003, p. 898. « *Martinique's status as overseas department of France, for instance, bears rather more resemblance to its colonial past than to some imagined independent future. Rather than ignore immediate local concerns in the name of floating freely through a creolized global space (the space imagined by Glissant in his works from the nineties onward) or attempting to freeze local cultural configurations in their idealized “creole” form (as in certain passages from *Éloge de la créolité* [1989]), *Biblique*, more than any of Chamoiseau's previous novels, insists on the tension between the two* ».

¹⁴ « On voit par là qu'une tension continue d'exister entre d'une part, une éthique anticolonialiste, devenue anti-impérialiste, défiance à l'égard de la mondialisation et de l'hégémonie des grandes puissances et d'autre part, une éthique de la “créolisation”, du “tout-monde” selon Glissant ou de la “pierre-monde”, selon Chamoiseau, qui suppose une confiance dans la relation et le chaos. De la même manière se maintiennent l'engagement dans les luttes locales, particulières, et son dépassement dans le jeu du monde qu'est la créolisation », Dominique Chancé, « Quel colonialisme dans la France d'outre-mer ? », dans « De l'anticolonialisme à la créolisation : les écrivains postcoloniaux des Antilles françaises », *Asylon(s)*, n° 11, mai 2013, [Dominique_Chancé_Terra](#).

¹⁵ Patrick Chamoiseau, *L'Esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1997] 1999.

*Mentalités*¹⁶, constituent autant de critiques auxquelles répond le roman de Chamoiseau. D'autres textes, en particulier, l'autobiographie fictionnelle de Cabort-Masson, *Pourrir ou Martyr un peu*¹⁷ (1987), permettent de mieux cerner le personnage de Bodule-Jules.

Le spectre de Guy Cabort-Masson

Alors qu'interviennent, dans la diégèse, et avec leur propre nom, les doubles fictionnels d'Hô-Chi-Minh, Aimé Césaire, Édouard Glissant ou Frantz Fanon, le nom de Guy Cabort-Masson n'apparaît nulle part. Néanmoins, plusieurs indices laissent cependant peu de place au doute. Construisant au fur et à mesure de la lecture son propre « hétérocosme »¹⁸, la relation entre Cabort-Masson et Bodule-Jules est manifeste. Notamment quand ce dernier, s'approchant de l'instant de sa mort, voit une pléiade de visiteurs illustres, venus de toutes les époques, lui rendre visite :

[...] Mohandas Gandhi, Jomo Kenyatta, Amilcar Cabral, Agosthino Neto, Lumumba, Julius Nyerere, le Che peut-être méconnaissable dessous la crasse, les sœurs qui sauvèrent le Viêt Nam, l'Oncle Hô et le commandant Giap, Robin des Bois, Nelson Mandela, Makandal l'empoisonneur [...] Tous, rebelles des peuples perdus, tous s'étaient, en un temps de ces siècles passés, opposés à une domination, avaient dit *non* à une oppression, soulevé une résistance. Ils venaient tous, tombés d'une chimère du temps, rendre hommage à celui d'entre nous qui était un des leurs. (P, 846-847)

Comme le note Liviu Lutas parlant du « défilé » décrit par Ti-Cham, « la valorisation des combattants contre le colonialisme est parfois si évidente que l'on a l'impression de lire un roman à thèse. »¹⁹ Que l'on privilégie avec Vincent Jouve, « l'effet-personnel », « l'effet-personne » ou « l'effet-prétexte »²⁰, Chamoiseau construit un Bodule-Jules qui appartient à cette lignée de rebelles.

¹⁶ Guy Cabort-Masson, *Martinique, Comportements & Mentalités : Créolisations, Assimilation, Nationalisme*, Saint-Joseph, La Voix du peuple, 1998.

¹⁷ Guy Cabort-Masson, *Pourrir ou Martyr un peu*, Saint-Joseph, La Voix du Peuple, 1987.

¹⁸ « Le fait est que les référents du langage romanesque (qui comme nous allons le démontrer, sont fictifs et non réels) s'accumulent progressivement lors de la lecture, constituant peu à peu un "hétérocosme", c'est-à-dire, un autre cosmos, un système ordonné et harmonieux. Cet univers fictionnel n'est pas un objet de perception, mais un effet que le lecteur doit expérimenter, un effet créé par lui et en lui ». («*What happens is that the referents of the novelistic language (which, as shall be demonstrated shortly, are fictive and not real) gradually accumulate during the act of reading, gradually construct a 'heterocosm', that is, another cosmos, an ordered and harmonious system. This fictional universe is not an object of perception, but an effect to be experienced by the reader, an effect to be created by him and in him*»), Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, ON, CAN, Wilfrid Laurier University Press, [1980] 2006, p. 88.

¹⁹ Liviu Lutas, « *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau. Fantastique et Histoire », *op.cit.*, p. 82.

²⁰ « L'image mentale du personnage a en effet une spécificité qui la distingue aussi bien de la vision optique que de la représentation onirique. Elle apparaît comme tributaire de la compétence du lecteur dans deux registres fondamentaux : "l'extra-textuel" et "l'intertextuel". La dimension extra-textuelle du personnage est indiscutable : le lecteur, pour matérialiser sous forme d'image les données que lui fournit le texte, doit puiser dans l'encyclopédie de son monde d'expérience [...] on pourra distinguer trois régimes de lecture : l'attitude critique et distanciée (le *lectant*), l'investissement affectif (le *lisant*) et l'investissement pulsionnel (le *lu*). Le *lectant* appréhende le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique ; le *lisant* comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture ; et le *lu* comme un

Or, d'un point de vue extratextuel, trois personnalités martiniquaises (« celui d'entre nous ») peuvent se targuer d'avoir été « un des leurs ». Dans un roman où affluent les personnages surnaturels, seuls Frantz Fanon, Daniel Boukman et Guy-Cabort-Masson qui ont intégré le FLN en Algérie sont susceptibles de revendiquer le statut de « spectre-personne » (P, 404). Fanon étant déjà présent dans la diégèse, l'identification avec l'auteur de *Les Damnés de la terre*²¹ est impossible. Mais la visite d'Édouard Glissant confirme la piste algérienne : « Je vis alors entrer la haute silhouette de Glissant. [...] Je supposai qu'ils s'étaient croisés dans les parages du FLN au temps de la guerre d'Algérie »²² (P, 848). Toutefois, si Boukman n'a jamais caché ses opinions indépendantistes, le dramaturge n'a regagné la Martinique que deux ans avant la publication de *Bibliographie des derniers gestes*. Contrairement à Cabort-Masson qui a milité au sein de diverses organisations syndicales et politiques indépendantistes en Martinique dès le début des années 70. De plus, Cabort-Masson présente l'avantage de bénéficier d'un prestige militaire en conformité avec l'expertise d'un héros des guerres anticoloniales comme Bodule-Jules : Cabort-Masson fut d'abord officier diplômé de l'École Militaire de Saint-Cyr avant de désertir et de passer à l'ennemi²³. Enfin, l'autre caractéristique de Bodule-Jules, annoncée dès l'incipit, tient aux passions amoureuses internationalistes de ce donjuanesque guérillero : « Au commencement de son agonie, plutôt que de ressasser (comme on eût pu le supposer) les guerres anticolonialistes d'une vie interminable, M. Balthazar Bodule-Jules, soulevé par un tison de vigueur, songea aux sept cent vingt-sept amours qui exaltèrent son existence. » (P, 33). Là encore, l'autobiographie²⁴, *Pourrir ou Martyr un peu*, suggère la même passion chez un Cabort-Masson qui accumule les conquêtes et s'en vante. En témoigne, au début de l'ouvrage, cet extrait dont le registre militaire sied parfaitement aux propres aventures de Bodule-Jules : « Je n'ai pas non plus prévenu ces femmes, oxygène de mes casernes, qui m'ont aidé à me balancer sans trop de

prétexte lui permettant de vivre par procuration un certain nombre de situations fantasmagiques. En d'autres termes, le *lectant* considère le personnage par rapport à l'auteur, le *lisant* le considère en lui-même, et le *lu* ne l'appréhende qu'à l'intérieur de scènes. On nommera respectivement ces trois lectures du personnage : l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte. », Vincent Jouve, « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, n° 85, 1992, p. 109-111.

²¹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, [Maspero, 1961] Gallimard, coll. « Folio Actuel », 1991.

²² Le Glissant *réel* n'a jamais nié son rôle d'intermédiaire auprès du FLN : « J'ai dû voir Ben Bella pour qu'ils [les Antillais rejoignant le FLN] soient installés dans des lycées », « *Hasta siempre*, Guy... », Henri Pied, *Antilla* n° 982, 5 avril 2002, p. 3.

²³ Toutefois, comme le précise Tony Delsham, condamné à vingt ans de prison pour désertion, Cabort-Masson n'affrontera pas physiquement ces anciens camarades : « Il exige, nous dit-il, une seule condition : il ne prendra pas les armes contre les Français » dans *Le Naïf*, n° 9, 22 avril 1974, *Antilla* n° 982, 5 avril 2002, p. 19.

²⁴ Comme le suggère le jeu intertextuel avec la contrepèterie de Jacques Prévert (« Martyr, c'est pourrir un peu »), Cabort-Masson se joue de tous les contrats de lecture et l'aspect fictionnel de l'ouvrage est assumé par l'auteur. Toutefois, comme le note, Pierre Pinalie-Dracius dans sa critique du livre, l'identité du narrateur autodiégétique est transparente : « Certes, et je crois me rappeler que Cabort l'a déclaré à un journaliste, tout n'est peut-être pas autobiographique dans le livre, mais le Martiniquais qui apparaît à travers le lacs d'anecdotes est bien le portrait-robot d'un individu proche de Guy Cabort-Masson. Tout cela a la couleur de Cabort, le goût de Cabort, et la saveur étrange qui s'en dégage n'est pas venue d'ailleurs », « *Pourrir ou Martyr un peu* (Guy Cabort-Masson) : Mémoires de paix », *Antilla* n° 258, 15 octobre 1987, p. 9-10.

peine aux branches dénudées de l'hiver. Sûrement elles devaient attendre cette longue permission pour rendre la vie douce au guerrier en attente de casse-pipe »²⁵.

Dès lors, dès la quatrième de couverture et son allusion aux combats et au retour de Bodule-Jules au pays natal, les indices d'un rapprochement entre Bodule-Jules et Cabort-Masson vont inexorablement s'accumuler. Sur le plan vestimentaire, d'autres détails encouragent cette association. Rentré en Martinique, Bodule-Jules : « [...] se laissait photographier ou filmer avec son tricot ajouré, son bakoua qui ouvrait des ailes au-dessus de son visage indéchiffrable. Et ses pieds nus se campaient dans la boue pour signifier *urbi et orbi* son amour de cette terre » (P, 779)²⁶. Comme l'écrit Henri Pied, le directeur d'*Antilla*, cette même habitude pédestre marque le mieux l'originalité du parcours de Cabort-Masson : « C'est l'insolence de ses pieds nus sur l'asphalte qui m'a toujours rappelé cette incontournable différence »²⁷. Quant au chapeau (bakoua), c'est aussi une des manières de Cabort-Masson comme en témoigne la photo qui a fait la couverture du *Naïf* en novembre 1977 après un esclandre lors d'une visite ministérielle²⁸.

Par ailleurs, du point de vue de la cartographie du roman, l'agonie de Bodule-Jules a pour cadre la commune de Saint-Joseph en Martinique où il habite : « Il vécut dans le monde, mais il mourut icite, en site de Martinique, sur zeph de Saint-Joseph » (P, 13). C'est aussi le lieu de l'enfance du héros. Harcelé par Yvonne Cléoste, la diablesse, le petit Bodule-Jules est protégé et élevé dans les bois de Saint-Joseph par Man L'Oubliée, le redoutable Mentô. Cabort-Masson est aussi originaire de la campagne de Saint-Joseph venu s'y réinstaller à son retour d'Algérie. Ainsi, la description de Bodule-Jules : « Saint-Joseph était un bourg tranquille. [...] On entendait le bruissement mâle de la rivière Lézarde et les soupirs d'amante de la rivière Blanche. Une humidité froide saturait l'air » (P, 337), rejoint la sensation qu'éprouve Cabort-Masson traversant ce même lieu avec sa famille : « Plus on descend et plus il fait froid. Le bruit sourd de la rivière Blanche nous entoure. [...] Nous accélérons pour traverser le Bourg de Saint-Joseph »²⁹.

Les caractères du personnage mis à part, d'autres éléments de la diégèse contribuent à gommer la frontière fictionnelle. L'épisode capital de Mentô Man L'Oubliée – dont les talents de guérisseuse sont déclinés tout au long du récit – qui sauve la vie du jeune Bodule-Jules et le protégera toujours, rappelle celui du jeune Cabort-Masson découvrant les mystères de la divination avec Man Caniz, une

²⁵ Guy Cabort-Masson, *Pourrir ou Martyr un peu*, op. cit., p. 21.

²⁶ D'autres passages décrivent les pieds nus de Bodule-Jules : « Quelquefois, je les [les sandales] délaisse pour aller pieds nus comme aux pires temps de mes guerres, quand il fallait marcher sans équipement » (P, 833) ou « M. Balthazar Bodule-Jules se mit alors en route d'un pas tranquille. Le chapeau vissé sur le crâne, le tricot ajouré, les pieds nus, en quête de ce quartier » (P, 793-794).

²⁷ Henri pied, « *Hasta siempre*, Guy... », *Antilla* n° 982, op. cit., p. 3.

²⁸ Un reportage accompagne la couverture : « elle [la voix] émanait d'un Martiniquais à la barbe désordonnée et d'un gris sale, le visage aux trois quarts enfoui dans un vaste chapeau bakoua », « Un indépendantiste à la résidence préfectorale », Roland Laouchez, *Le Naïf*, n° 154, 30 novembre 1977, p. 14.

²⁹ Guy Cabort-Masson, *Pourrir ou Martyr un peu*, op. cit., p. 55-56.

cartomancienne et qui échappera à une pleurésie³⁰ grâce au quimboiseur M. Évariste. Par ailleurs, les actions politiques et syndicales menées par Cabort-Masson viennent systématiquement à l'esprit quand Bodule-Jules s'engage dans « la guérilla syndicaliste » (P, 771) en Martinique. Arrêté et jugé à de multiples reprises, Bodule-Jules récuse en bloc le système juridique : « Il n'interjetait jamais appel ou n'introduisait jamais le moindre pourvoi en cassation. Il contestait globalement cette justice, et grondait aux juges estomaqués : Je vous connais, car je vous ai vus au Congo, en Algérie [...] Je vous connais, mais je ne vous reconnais pas ! » (P, 773) De même, Cabort-Masson inculpé moque lui aussi les juges en 1980 : « Votre Justice inculpe Untel ou Untel, car tel est votre bon plaisir. [...] condamnez-moi par “contumace”, récidivez. Mais par Dieu ! Pas d'amendes : je ne paierai pas. [...] Puis-je Monsieur le Procureur vous inviter, ce jour de procès, à m'accompagner à la plage ? »³¹ Outre les engagements politiques, d'autres parallèles existent. Par exemple, Bodule-Jules met en pratique son souci d'une agriculture locale : « le quartier découvrit ainsi ce Martiniquais qui refusait l'assistantat pour organiser sur son brin de terrain une autosuffisance disparue des souvenirs. Il mit en œuvre un jardin enchanteur où poussaient des légumes hors mémoire, un lot d'épices désuètes » (P, 768). De même, Cabort-Masson vante aussi les produits locaux et n'hésite pas à poser fièrement en 1982 dans *Antilla* avec des aubergines et une pastèque « monstre de 14,5 kg »³² qu'il a cultivées à partir de graines rares.

La démesure du fellagha

Si l'on se met en quête des recoupements, c'est aussi parce que la forme du roman l'y invite. Le spectre de Cabort-Masson est bien là, mais il faut le faire venir. Le dispositif énonciatif du livre présente trois particularités qui, brouillant la question de la référence, suscitent la méfiance et aiguillonnent la recherche. D'abord, le roman est parsemé de notes de bas de page. Dans son essai, Liviu Lutas se livre à une rigoureuse étude des notes chez Chamoiseau, de *Chronique des sept misères* à *Bible des derniers gestes* en passant par *Solibo magnifique* et *Texaco*. Le critique remarque alors que dans ce roman : « une majorité des notes du roman sont destinées à attester le discours par des références à des documents extratextuels écrits ou enregistrés. »³³ En effet, à son retour en Martinique, Bodule-Jules mobilise les médias pour promouvoir ses combats puis, à leur tour, ces derniers le sollicitent pour raconter ses aventures anticolonialistes et finalement pour toute sorte de sujets. Le guérillero donne ainsi moult conférences et accorde maintes interviews qui sont publiées ou

³⁰ *Ibid.*, p. 139-141.

³¹ « En souvenir de Guy Cabort-Masson : “Monsieur le Procureur, le jour de mon procès j'irai à la plage, venez avec moi” », Guy Cabort-Masson, *Le Naïf*, n° 307, 31 décembre 1980, *Antilla*, n° 989, p. 9.

³² « Les agriculteurs du dimanche qui le voudraient, pourront obtenir quelques graines de ces plantes auprès d'*Antilla* », Guy Cabort-Masson, *Antilla*, n° 20, 15 mai 1982, p. 32.

³³ Liviu Lutas, « *Bible des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau. Fantastique et Histoire », *op.cit.*, p. 73.

enregistrées : la fonction des notes de bas de page consiste alors à indiquer la source bibliographique de chacun de ces discours. Par exemple, la radio RLDM : « *Souvenir de combats – Les exploits d’un grand Martiniquais : M. Balthazar Bodule-Jules*, Radio Lévé Doubout, Martinique, 1990 » (note 2 ; P, 204) ou l’hebdomadaire *Le Naïf* : « *Sauver le Che ! Un combat du Martiniquais Balthazar Bodule-Jules* » in *Le Naïf*, n° 245, 1981 (note 1 ; P, 221). Ces indications contribuent au jeu métafictionnel et nous partageons la conclusion de Lutas :

[...] la fictionnalité est problématisée d’un côté par l’existence attestée dans le réel actuel des publications, de l’autre par le fait que, malgré tout, [Bodule-Jules] n’est pas l’auteur des ouvrages cités, ses paroles étant rapportées par les reporters. Tous ces facteurs concourent à produire un mélange déstabilisant entre réel et fiction qui confirme la porosité entre ces deux niveaux chez Chamoiseau³⁴

Quant à Cabort-Masson, des années 1970 à sa mort, il est cité ou interviewé par les mêmes médias mentionnés en bas de page du livre : *Le Naïf* ; RLDM ; *Antilla* (P, 161) ; *Antilla Madame* (P, 421) ; *Le Progressiste* (P, 158) ; *Justice* (P, 739) ; *Radio Caraïbes Internationales* (P, 185)... sans compter qu’il a aussi écrit dans *Antilla* et *Le Naïf*. La relation fiction-réel s’en trouve ainsi complexifiée : interpellé par cette ambiguïté, le lecteur curieux consultera les médias réels et c’est en fouillant ces sources que nous avons pu mettre à jour les nombreux points communs entre Cabort-Masson et Bodule-Jules.

Plus largement, deux autres paramètres conduisent à s’interroger sur l’origine extratextuelle du discours du héros : la question des voix narratives et l’*incertitude* du récit. Dès le début du roman, la diégèse elle-même soulève ce problème : Bodule-Jules ne parle pas et Ti-Cham décode les pensées du vieux combattant en observant attentivement ses gestes et expressions. Pour mener à bien son travail de restitution de la parole, le narrateur principal consulte les sources médiatiques, mais Ti-Cham mène également lui-même un travail d’enquête auprès des quimboiseurs ou à l’Écomusée de Martinique. Ce procédé de la voix muette se complique encore avec la multiplication des narrateurs dont Lutas a donné une liste exhaustive :

[...] le narrateur principal qui réfléchit sur le processus de l’écriture en cours, le conteur Isomène Calipso, la mère et le père de [Bodule-Jules], Gasdo caca-dlo, qui prend soin de [Bodule-Jules] après la mort de ses parents, d’autres personnages qui auraient connu [Bodule-Jules] dans sa jeunesse et qu’interviewe le narrateur, et [Bodule-Jules] lui-même dans des citations d’articles de journal (*sic*) ou des transcriptions d’entretiens à la radio insérées dans le roman.³⁵

L’effet de cette accumulation de narrateurs et les propres réflexions de Ti-Cham sur sa méthode d’écriture suscitent l’esprit critique d’un lecteur plus que jamais rendu attentif à l’identification de la voix narrative. Le doute sur la véracité des récits de Bodule-Jules, inscrit dans le titre de certains

³⁴ *Ibid.*, p. 77.

³⁵ *Ibid.*, p. 19.

chapitres : 1 *Incertitudes d'un commencement au cœur ému du pays enterré* (P, 33), 2 *Incertitudes sur les trente-douze amours de son enfance sorcière...* (P, 54), accentue le trouble déjà distillé dans le corps du texte : « Je crus voir une série de personnages impossibles. Ils étaient vêtus de gandouras, de casaques, de fibres, de djellabas, de cache-sexe, de treillis militaires... » (P, 845). Ce type d'assertions paradoxales est bien entendu assumé par Ti-Cham :

Tout est faux et incertain quand on s'alimente aux paroles sillonnantes et aux mémoires des gens. Mes notes et mes brouillons relus maintenant n'ont plus grand sens et ne m'offrent nulle vérité. [...] L'Écrire n'a rien à voir avec la vérité ni avec le réel : L'Écrire n'est qu'une quête de la vie, la plus libre et la plus folle des quêtes, donc la plus tressaillante de cette vie même qu'elle cherche... — Notes d'atelier et autres affres. (P, 138)

La présence du merveilleux, du magique ou du fantastique – selon l'orientation critique adoptée³⁶ – fait alors passer le roman dans un régime d'« incertitude générale »³⁷. Entre autres conséquences, cette situation crée ce que Lituas appelle un « vide »³⁸. Suivant Anne Douaire et sa notion de « béance d'historicité », le critique associe cette absence de certitude narrative à la volonté chamoisienne de mettre en évidence le problème des sources dans la réécriture de l'Histoire antillaise. L'avantage de la présence cabortienne, c'est qu'elle peut contribuer à remplir (partiellement) ce vide. Le lecteur entrepris par le dispositif énonciatif et la nature métafictionnelle du roman peut alors adopter, par « identification associative »³⁹, la même démarche que Ti-Cham et reconstruire lui-même, à l'ombre de Cabort-Masson, son propre récit de la vie de Bodule-Jules. Même si, comme le note Dominique Chancé : « la narration, englobant des récits secondaires, a absorbé toutes les voix, bien peu d'hétérogénéité demeure »⁴⁰, le lecteur reçoit clairement le récit biographique et linéaire d'une vie. Malgré la démesure toute baroque⁴¹ d'un Cabort-Masson fellagha algérien devenu un Bodule-Jules guérillero indien, bolivien, algérien, indochinois, congolais, cubain..., nous pensons que cette relative homogénéité peut s'expliquer (en partie) si l'on considère que *Biblique des derniers gestes* a pour point de départ la vie unique d'un personnage historique singulier.

³⁶ C'est plus l'incertitude comme constat que l'incertitude comme stratégie visant à problématiser « l'objet merveilleux » qui nous préoccupe ici.

³⁷ Liviu Lutas, « *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau. Fantastique et Histoire », *op.cit.*, p. 170. Voir aussi p. 62-67.

³⁸ *Ibid.*, p. 125-183.

³⁹ « [...] un phénomène analogue à la participation culturelle se retrouve dans une phase initiale de l'expérience esthétique, celle où le sujet assume un rôle à l'intérieur du monde imaginaire et clos du jeu dramatique. Ce qui caractérise l'*identification associative* à l'intérieur du jeu, c'est que l'acteur et le spectateur ne sont pas dissociés, que la conscience réceptrice n'est pas en face de l'œuvre, mais que le jeu met chacun en situation de l'exercer », Hans-Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2005 [1978], p. 165.

⁴⁰ Dominique Chancé, « De *Chronique des sept misères* à *Biblique des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-il baroque ? », *op.cit.*, p. 877.

⁴¹ « Nous savons que dans toutes les cultures du monde, les classicismes sont suivis par des périodes baroques. Et que dans ces périodes se développe une démesure de la mesure », Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *op.cit.*, p. 93.

Discours sur l'indépendantisme (de Guy Cabort-Masson)

Adopter ce point de vue permet aussi de réévaluer le(s) discours que le narrateur principal s'évertue à reconstituer : « Quand M. Balthazar Bodule-Jules leur [aux jeunes nationalistes martiniquais] disait : *Mais qu'a fait Césaire, fils d'ici, chancre de cette Négritude qui a aidé tant de peuples noirs à se libérer ?* » (P, 769). Ici et ailleurs dans le roman, les italiques font bien plus que marquer le changement de personne, ils signalent la présence sous-jacente d'un hypotexte extratextuel, ici la *Lettre à Aimé Césaire* publié par Cabort-Masson en 1981 : « Est-il donc possible que vous vous écartiez enfin de votre négritude métaphysique pour vous occuper de la nation martiniquaise ? »⁴². À la différence des cahiers de Marie-Sophie Laborieux dans *Texaco* ou des dits de Solibo dans *Solibo magnifique*, les feuillets de Balthazar Bodule-Jules sont évoqués, mais ne constituent pas un intertexte fictionnel récurrent et ostensible⁴³. C'est que l'abondante production théorique, journalistique et littéraire de Cabort-Masson constitue déjà un hypotexte implicite. Le spectre de Cabort-Masson n'est donc pas seulement un corps, c'est aussi un corpus.

Signe de leur différend public, Cabort-Masson, qui s'est constamment opposé aux auteurs de *l'Éloge de la créolité*⁴⁴, s'attaque (et souvent vertement) à certains ouvrages de Chamoiseau. Or nous n'avons pas trouvé trace d'une réponse chamoisienne aux divers commentaires cabortiens. La querelle a pour origine une sévère critique du mouvement de la créolité dans *Les Puissances d'argent en Martinique* publié en 1992 : Bernabé et Confiant répondent dans le bimensuel *Karibèl* mais pas Chamoiseau⁴⁵. Cabort-Masson écrira en effet : « N'est-ce pas le premier Chapé, P. Chamoiseau qui commet un article-commande pour le tourisme folklorique »⁴⁶, ce qui n'est pas sans rappeler les combats de Bodule-Jules : « Mis à part sa guérilla syndicaliste, M. Baltazar Bodule-Jules lutta contre une nouvelle lubie : le tourisme à tout-va » (P, 771). Nous pensons que le récit est riche des « lubies » exprimées par Cabort-Masson dans l'ensemble de sa production : moins qu'une réponse aux critiques sur un même registre, les commentaires et la vie de Cabort-Masson offrent à Chamoiseau un matériau qu'il cisèle à l'aune de sa veine créatrice et de ses conceptions éthiques. Les thèses de Cabort-Masson nourrissent ainsi les thèmes et les formes du roman, notamment, entre autres, l'essai de Cabort-

⁴² Guy Cabort-Masson, *Lettre à Aimé Césaire*, *Études Nationalistes* n° 5, p. 5.

⁴³ « La première piste me fut donnée par ses poèmes, écrits à l'encre violette sur les quinze feuilles grassieuses de l'épicerie chinoise » (P, 155).

⁴⁴ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, [1989] 1993.

⁴⁵ Cabort-Masson et Confiant collaboraient au sein du bimensuel qui publia les réponses de Jean Bernabé sous la forme d'un article intitulé « La Riposte (Circonstanciée) » et Raphaël Confiant à travers une « Lettre ouverte à Guy Cabort ». Seul un bordereau (page 25) rapporte ce qui est présenté comme une courte citation entre guillemets de Patrick Chamoiseau : « Cabort-Masson n'exprime qu'une souffrance personnelle. Je trouve cela pathétique et surtout pitoyable », *Karibèl*, n° 17, mai 1992, p. 22-27.

⁴⁶ « La dérive culturelle », reproduction d'un extrait du livre *Les Puissances d'argent en Martinique* de Cabort-Masson, *Ibid.*, p. 23

Masson, *Martinique, Comportements & Mentalités : Créolisations, Assimilation, Nationalisme*, véritable étude historique et sociologique ayant pour colossal objet l'inventaire du réel et de l'imaginaire martiniquais.

Une grande question suscitée par la lecture du roman tient à la présence du surnaturel et du fantastique. S'érigeant contre le traitement du marronnage dans *L'Esclave vieil homme et le molosse*, Cabort-Masson conclut : « Quand on rassemble le texte du conteur sur le chien molosse et le texte sur la folie du marron, on arrive à une conception très moderne de l'esclavage : c'est la créolisation vue par **X FILE** et... Poltergeist »⁴⁷. Dans *Biblique des derniers gestes*, les références à ce même ouvrage sont indiquées en note :

[Balthazar Bodule-Jules] fut comme une vibration interminable qui fit partie de notre espace sonore. Je l'avais entendu à maintes reprises sans trop m'y intéresser, il faut dire qu'en ce temps-là j'essayais de transcrire une hallucination qui me persécutait¹. Quand il me fallut rédiger cette plongée dans sa vie, et que je réécoutai ces bandes sonores, je crus en quelque instant entendre trembler sa voix. Discerner comme une touche incertaine dans le franc de son rire. [...] Sans en avoir conscience, il quittait peu à peu la réalité pour se réfugier dans une guérilla de bouche, déjà languissante dans ses mimodrames médiatiques.

1. *L'esclave vieil homme et le molosse*, Gallimard, 1997. (P, 779)

Déjà sensibilisé à la relation Cabort-Masson/Bodule-Jules, ne voit-on pas une discrète allusion à la « guérilla de bouche » cabortienne menée contre *L'Esclave vieil homme et le molosse* ? En tout cas, les remarques de Cabort-Masson n'ont pas affecté, bien au contraire, l'inclinaison fantastique de Patrick Chamoiseau. Nous avons vu plus haut que Bodule-Jules et Cabort-Masson ont été tous deux sauvés pendant l'enfance respectivement par une Mentô et un quimboiseur. Dans le cadre de notre hypothèse d'un Bodule-Jules cabortien, l'omniprésence du surnaturel peut aussi se lire, à l'instar de la multiplication des guérillas anticoloniales, à partir de l'expérience algérienne, comme une autre démesure baroque d'un épisode de la vie de Cabort-Masson et une réponse implicite à ses critiques. Cette tendance à l'hypertrophie donne un éclairage sur les propres engagements nationalistes de Patrick Chamoiseau. Le chantre de la diversité s'est présenté aux élections sous une étiquette indépendantiste et entretient des rapports complexes avec cette mouvance :

Une fois la départementalisation acquise, la lutte politique (et la résistance au sens large) n'aura souci que d'obtenir du Centre le respect des promesses [...] Nos politiciens « de gauche » se persuadaient d'une reprise intacte des rebellions marronnes : Césaire lui-même s'écriera dans l'estime générale : *Je suis un Nègre marron !...* Les groupuscules indépendantistes et les velléités nationalistes (rétractiles, dépourvus d'assise identitaire) ne pèseront pas lourd dans ce vent aspirant. [...] Le Centre lointain ne fut jamais perçu comme une quelconque base colonialiste, mais en mère lointaine, bienveillante,

⁴⁷ *Ibid.*, p. 121.

ignorant les turpitudes locales des méchants békés et administrateurs. [...] Ainsi, la départementalisation nous stérilisa.⁴⁸

La lecture de cet extrait a provoqué le courroux de Cabort-Masson qui, toujours dans *Martinique, Comportements & Mentalités*, estime qu'au contraire « les indépendantistes ne sont apparus, publiquement, qu'en 1970 en Martinique, quand la départementalisation était quasiment réalisée », que « tous ses auteurs [de la Créolité] sont les fils et filles de la Martinique départementalisée, mais travaillée par le courant nationaliste » et qu'enfin Chamoiseau « table sur l'ignorance de ses lecteurs non martiniquais »⁴⁹. La présence de Cabort-Masson dans *Biblique des derniers gestes* répond à ces deux objections. Premièrement, le thème du désenchantement nationaliste martiniquais de Bodule-Jules montre que le roman est bien traversé par la question de l'indépendance politique. Ensuite, la manière dont est mise en scène la démesure baroque de Bodule-Jules à partir de l'œuvre et la vie de Cabort-Masson et le dispositif métafictionnel ne constituent que le point de départ d'un processus de lecture ouverte de l'œuvre. De ce point de vue, le silence (médiatique) de l'homme public Chamoiseau sur Cabort-Masson peut apparaître comme une autre illustration du caractère nécessairement progressif d'un récit dans lequel : « il n'y a aucune note explicative adressée à un lecteur, que celui-ci soit autochtone ou occidental »⁵⁰. D'ailleurs, la thématique nationaliste se construit avec d'autres textes et auteurs dont, bien sûr, « la haute silhouette de Glissant ». Et il s'agit moins de discuter l'interprétation chamoisienne de Cabort-Masson c'est-à-dire la métamorphose du rebelle internationaliste en grand guerrier diversel que d'explorer la spectralité d'une relation inscrite dans l'œuvre, mais absente de l'espace critique.

Enfin, nous avons établi le lien entre le héros chamoisien et Fray Servando, le moine arénassien du *Monde hallucinant*, mais nous n'avons pas jusqu'ici concédé au jeu de la signification du nom de Balthazar Bodule-Jules et de son identification à un personnage biblique. Si tous deux possèdent des noms composés, et que le nom du père de Bodule-Jules, Limorelle, rime avec celui du père de Cabort-Masson, Thomarel⁵¹, le Cabort-Masson de *Pourrir ou Martyr un peu*, avoue préférer Gaspard à Balthazar⁵². D'autre part, l'allusion aux cantiques de Noël tout au long d'une agonie de 33 jours⁵³, amène souvent à rapprocher Bodule-Jules de la figure du Christ, alors que dans le roman autobiographique de Cabort-Masson, c'est le grand frère de cet enfant de Saint-Joseph qui s'appelle

⁴⁸ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 243-247.

⁴⁹ Guy Cabort-Masson, *Martinique, Comportements & Mentalités*, op. cit., p. 197-199.

⁵⁰ Liviu Lutas, « *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau. Fantastique et Histoire », op. cit., p. 73.

⁵¹ La figure d'André Thomarel, écrivain guadeloupéen, est évoquée dans *Pourrir ou Martyr un peu*.

⁵² « Je soupçonnais Gaspard, le mage noir d'avoir abusé d'elle [Marie] [...]. Ces Noirs se comportent toujours mal quand une jolie poulette est dans le coin », Guy Cabort-Masson, *Pourrir ou Martyr un peu*, op. cit., p. 120.

⁵³ « Le grand indépendantiste, Balthazar Bodule-Jules, annonça qu'il mourrait dans trente-trois jours, six heures, vingt-six minutes, vingt-cinq secondes, victime non pas de son grand âge mais des rigueurs de son échec. » (P, 15).

Jésus. Néanmoins, l'amour de Bodule-Jules pour les « berceaux-de-Moïse » (P, 813) conjugué à l'importance de l'eau⁵⁴ dans le roman nous fait également penser au prophète judéo-égyptien. Dans cette optique, le grand indépendantiste démesurément pluriel de *Biblique des derniers gestes* apparaît proche du Moïse multiple exhumé par Freud dans son « roman historique »⁵⁵, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* : « Tenons donc pour acquis que le grand homme influence ses contemporains de deux manières : par sa personnalité et par l'idée pour laquelle il s'engage »⁵⁶

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

⁵⁴ Voir l'article de Richard Watts, « "Toutes ces eaux !" : Ecology and Empire in Patrick Chamoiseau's *Biblique des derniers gestes* », *op. cit.*

⁵⁵ Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, [Amsterdam, 1939], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1993, [tr. fr. Cornélius Heim], p. 22.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 207.

INTERGÉNÉRICITÉ DANS *UNE ENFANCE CRÉOLE II. CHEMIN-D'ÉCOLE*

Natalia GADZINA
Université de Lausanne, SUISSE

A fin de dresser non seulement un cadre formel à *Chemin-d'école*¹ de Patrick Chamoiseau, deuxième volet d'*Une Enfance créole*, mais aussi pour en souligner l'originalité, nous nous référerons à divers indices. Les premiers seront issus du péri-texte : le titre du livre, le sous-titre, les titres des chapitres, la dédicace et le genre annoncé dans les différentes éditions. Quant aux seconds, ils seront textuels et situés principalement, à quelques exceptions près, aux premières et dernières lignes de *Chemin-d'école*. Tous ces éléments permettront d'aborder la question complexe du genre qui occupe une place prépondérante dans la réflexion esthétique menée par les écrivains créoles, puisqu'elle est liée à leur quête identitaire et à leur positionnement dans le champ littéraire :

[...] entrer dans la minutieuse exploration de nous-mêmes [...] où se mobiliseraient tous les genres littéraires (séparément ou dans la négation de leurs frontières) et le maniement transversal (mais pas forcément savant) de toutes les sciences humaines.²

Quels rapports la question du genre entretient-elle avec la réflexion historico-littéraire créole ? Thématique d'autant plus intéressante à explorer, que les éditions ultérieures d'*Une Enfance créole* ont vu l'étiquette générique de la trilogie se modifier : de *récit d'enfance*, sous-genre de l'autobiographie, les voilà présentés comme des *mémoires*, genre limitrophe de l'autobiographie. Il s'agit dès lors de mener une réflexion sur la façon dont l'auteur bouleverse et renouvelle le genre traditionnel autobiographique pour en proposer une forme moderne, puisant à des sources génériques diverses – celle du conte créole notamment – toujours mises en relation avec la problématique créole sur le plan historique, culturel et littéraire, celle de la réappropriation d'un imaginaire et d'une identité singulière.

Du récit d'enfance aux mémoires

Les deux formes génériques que sont le récit d'enfance et les mémoires font écho à la quête menée par le narrateur qui donne lieu à de nombreux passages métadiscursifs. Ce dernier interroge non seulement la mémoire, les souvenirs et l'oubli qui la caractérisent, mais aussi son enfance, période de la vie à laquelle renvoie le titre de la trilogie, *Une Enfance créole*. Cette réflexion s'initie dès le premier tome dans *Antan d'enfance* sous une forme dialoguée : « Enfance, c'est richesse dont jamais

¹ Patrick Chamoiseau, *Une Enfance créole II. Chemin-d'école*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1994] 1996.

² Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, [1989] 1993, p. 22.

tu n'accordes géographie très claire »³ ; « [...] – est-ce, mémoire, moi qui me souviens ou toi qui te souviens de moi ? »⁴ ; « Mémoire, passons un pacte le temps d'un crayonné [...] »⁵. Elle se poursuit dans le deuxième volet *Chemin-d'école* : « ... et vois maintenant, mémoire, comme je ne t'affronte plus, je te hume dans l'envol d'un arroi de poussières changeantes et immobiles... » (P, 29) ; « Mémoire, je vois : [...] » (P, 48) ;

Répondeurs :
[...]*Mémoire*
tu te façones
à petites touches
d'oublis
et
chaque oubli
consolide ce qui reste... (P, 158-159)

Dans le tome III, *À bout d'enfance*, ce dialogue s'amplifie : « ... *Enfance, émerveille et douleur, où es-tu ?...* »⁶ ; « ... *Mémoire, où s'amorce l'invisible achèvement ?...* »⁷ ; « ... *Et toi, mémoire : que de ruses et détours pour te faire rendre gorge... !* »⁸ ; « ... *De quelle complexité relèves-tu, Mémoire, dans tes ruines et détraques ?...* »⁹.

Le travail mental et affectif entre en jeu dans la reconstitution des souvenirs qui ne sont jamais bruts. C'est l'écriture qui les restitue en leur donnant une forme et donc une signification. Celle-ci peut varier dans le temps, c'est ce qui se passe dans le troisième volet, le plus éloigné de l'enfance, où le narrateur réévalue les souvenirs fabriqués des deux premiers volets. La problématique étant que, lors de la petite enfance, l'état de conscience et du langage du négrillon ne sont pas encore stabilisés¹⁰, mais restent diffus. Il faut mettre des mots là où initialement il n'y en avait pas encore. C'est pourquoi le souvenir prend appui sur la sensation qui constitue « une ossature de l'esprit, sédimentée comme un corail [...] »¹¹.

Le récit d'enfance revêt un caractère autobiographique, si nous nous référons au livre de Philippe Lejeune *Le pacte autobiographique*¹², elle doit remplir la condition suivante : l'auteur, le narrateur et

³ Patrick Chamoiseau, *Une Enfance créole I. Antan d'enfance*, Paris, [Hatier, 1990], Gallimard, coll. « Folio », [1996] 2006, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, loc. cit.

⁶ Patrick Chamoiseau, *Une Enfance créole III. À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2005] 2006, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁹ *Ibid.*, p. 288.

¹⁰ Le négrillon ne sait encore ni lire ni écrire dans *Antan d'enfance* et *Chemin-d'école*, bien qu'il commence ces apprentissages dès le second tome. L'enfant n'a pas encore acquis ces deux compétences par lesquelles les mots des autres, les mots socialisés, seront intégrés.

¹¹ Patrick Chamoiseau, *Une Enfance créole I. Antan d'enfance*, op. cit., p. 179.

¹² Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Point Essais », [1975] 1996.

le personnage sont une seule et même personne. Dans *Une Enfance créole*, cette triade ne se réalise pas. Le narrateur qui dit « je » ne se nomme pas explicitement comme l'auteur¹³ Patrick Chamoiseau. Ce « je » prend ses distances avec son personnage (le négriillon), et par la même occasion avec son enfance, puisqu'il parle de lui à la troisième personne. Néanmoins, ils sont parfois assimilés : « ... Riez, je vous l'accorde, de me voir au long de ces naufrages » (P, 28). Ici, il y a diffraction du « moi », du narrateur-sujet, scindé en un « je » adulte et en un « je » enfant. Ces différents éléments génèrent donc un léger flottement dans le système classique de l'autobiographie.

Quant au genre littéraire que sont les « mémoires », Jean-Philippe Miraux en propose la définition suivante :

Dans les mémoires [...] ce n'est pas le moi qui est en jeu, mais le regard d'une personne qui, à un moment donné, a rencontré l'histoire, ou dont l'histoire personnelle a croisé l'histoire historique, la grande Histoire.¹⁴

Le titre, *Une Enfance créole*, élément du périphrase, va dans ce sens. L'utilisation de l'indéfini « une » ne renvoie pas à une enfance spécifique, mais relève du témoignage d'un individu, à une époque donnée, auquel peut s'identifier une collectivité. Le programme présenté dans *Éloge de la créolité* souligne précisément l'importance de ce dernier point : « La mémoire collective est notre urgence »¹⁵. Ceci peut expliquer le passage du genre « récit d'enfance » au genre « mémoires ». Dans la définition des « mémoires » présentée ci-dessus, Miraux fait aussi référence à la « grande Histoire » qu'aurait croisée l'histoire personnelle du personnage. Or la notion d'Histoire, avec un grand H, est problématique dans le cas créole, dans la mesure où l'Histoire coloniale dominante n'a pas retenu les événements qui constituent l'histoire plurielle¹⁶ antillaise. « La réaction postcoloniale » à la violence exercée pendant la colonisation s'exprime par la volonté de retrouver les traces qui portent la mémoire de ce qui a été tu, nié ou oublié comme le souligne Paola Ghinelli¹⁷. Mais ces « Traces-mémoires », comme les appelle Chamoiseau dans son essai *Écrire en pays dominé*¹⁸, ne dessinent que le contour des espaces gommés par la Chronique coloniale. En ce sens, elles sont ambiguës, imprévisibles, incertaines et « ne peuvent que renvoyer à une pluralité de passés [...] Elles sont un point de départ

¹³ Néanmoins, un élément du périphrase, le texte « L'incendie de la vieille maison » ajouté lors de la réédition d'*Antan d'enfance*, laisse clairement entendre qu'il s'agit de l'enfance de Patrick Chamoiseau, puisqu'il le signe de son nom. Il y a donc bien ici un contenu référentiel.

¹⁴ Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2007, p. 14.

¹⁵ Jean Bernabé et al., *Éloge de la Créolité*, op. cit., p. 36-37.

¹⁶ Les Créoles forment une communauté aux origines ethniques diverses : africaines, européennes, asiatiques. Elle réfère donc à des mémoires différentes qui ouvrent sur des histoires plurielles. Celles-ci cohabitent et se mêlent au vécu commun partagé par ce peuple composite, le peuple créole.

¹⁷ Paola Ghinelli, « La Trace dans la littérature caribéenne. Du Topos à la réflexion métalittéraire », dans « Les Caraïbes : convergences et affinités », (« 3. La trace dans les narrations urbaines de Chamoiseau »), Publiforum, n° 10, 2009. [Publiforum_Paola_Ghinelli](#).

¹⁸ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1997] 2011, p. 139.

pour saisir le passé dominé sans pour autant le comprendre »¹⁹. C'est pourtant seulement à partir d'elles qu'il est envisageable de recomposer, d'imaginer une histoire propre à travers laquelle la communauté pourra se reconnaître et consolider son identité :

Appliquée à nos histoires (à cette mémoire-sable voltigée dans le paysage, dans la terre, dans des fragments de cerveaux de vieux-nègres, tout en richesse émotionnelle, en sensations, en intuitions...) la vision intérieure et l'acceptation de notre créolité nous permettront d'investir *ces zones impénétrables du silence où le cri s'est dilué*²⁰

Ces « Traces-mémoires » sont à glaner dans la nature, dans les objets, dans les paroles et les gestes des derniers conteurs. Immatérielles ou matérielles, elles constituent le réel antillais. C'est ce dernier qu'il faut investiguer pour un retour possible à soi : « Voir notre existence c'est nous voir en situation dans notre histoire, dans notre quotidien, dans notre réel »²¹. Contredisant encore la définition des « mémoires » proposée par Miraux, il n'y a pas dans *Chemin-d'école* de « grand » personnage.

Affirmer que l'une des missions de cette écriture est de donner à voir les héros insignifiants, les héros anonymes, les oubliés de la Chronique coloniale, ceux qui ont mené une résistance toute en détours et en patiences, et qui ne correspondent en rien à l'imagerie du héros occidental-français.²²

Ainsi la quête mémorielle du narrateur, alimente celle, plus vaste, d'un passé à retrouver et d'une concrétude créole²³ dont les traces dispersées restent à explorer. Ainsi se trouvent liés destin individuel et destin collectif.

Histoire et Littérature. Entre mémoire, oubli et imagination

Les « Traces-mémoires » disséminées dans le réel antillais, parce qu'elles sont le plus souvent partielles ou perdues, ne peuvent pallier à elles seules l'absence d'histoire(s) créole(s). C'est l'imagination qui, à partir de ces « Traces-mémoires » répertoriées, tente de combler les espaces laissés vides et rétablir ainsi une certaine continuité à la fois culturelle et historique, rendue invisible. Le narrateur de *Chemin-d'école* suit explicitement cette démarche quand l'amnésie fait obstacle à la remémoration de sa première maîtresse d'école :

¹⁹ Paola Ghinelli, « La Trace dans la littérature caribéenne. Du Topos à la réflexion métalittéraire », *op. cit.*, (« 3. La trace dans les narrations urbaines de Chamoiseau »). C'est aussi dans ce sens que nous pouvons interpréter le pluriel du terme « mémoires », au-delà de sa seule signification générique.

²⁰ Jean Bernabé *et al.*, *Éloge de la Créolité*, *op. cit.*, p.38.

²¹ *Ibid.*, *loc. cit.*

²² *Ibid.*, p. 40.

²³ L'adjectif « créole », qui qualifie l'« enfance » dans le titre de la trilogie, renvoie à la collectivité. Ainsi l'enfance du négriillon renvoie à l'enfance du peuple créole en voie de constitution.

J'ai oublié le son de ta voix [celle de Man Salinière], la manière de tes robes, la forme de tes mains, ton odeur... mais tout cela nourrit la splendeur muette d'une tendresse que je ne sais pas écrire. Allons, c'est décidé : malgré les autres, j'étais son seul vaillant ! (P, 43)

La complexité de la relation entre mémoire et imagination est déjà évoquée dans le premier tome de la trilogie, *Antan d'enfance* : « Mémoire, je vois ton jeu : tu prends racine et te structures dans l'imagination, et cette dernière ne fleurit qu'avec toi »²⁴. « Le mécanisme qui permet au narrateur d'accéder à ses souvenirs n'est pas seulement sélectif, mais il se fond (de manière rhizomatique) avec le processus de création. »²⁵ Cette possible reconstitution, au plan individuel comme au plan collectif, n'est donc plus l'affaire du seul historien, mais aussi celle du poète « [...] parce que l'équilibre entre imagination et mémoire consiste en ceci : qu'il y ait une vérité poétique qui dépasse la véridicité »²⁶.

À la reconquête d'un imaginaire

Si l'imagination est le seul moyen de combler une genèse dont on a effacé presque toutes les traces, faut-il encore convoquer un imaginaire qui soit sien pour le réaliser pleinement. Dans *Chemin-d'école*, l'institution scolaire a insufflé au négriillon une vision du monde bâtie sur des valeurs et des modèles empruntés à la culture française idéalisée : « Souvent, au bord de mer [le négriillon] croyait voir la France tout-près » (P, 167). L'imaginaire du peuple créole a donc été faussé par la domination, colonisé par des esthétiques occidentales. Comment dès lors faire fonctionner la mémoire lorsque « L'Assimilation, à travers ses pompes et ses œuvres d'Europe, s'acharn[e] à peindre notre vécu aux couleurs de l'Ailleurs »²⁷ ? La littérature joue, à ce sujet, un rôle non négligeable, puisqu'elle participe à « une représentation de la réalité » et qu'elle « est aussi une modalité de réappropriation de celle-ci »²⁸. L'écrivain dans ce processus « [...] a pour vocation d'identifier ce qui, dans notre quotidien, détermine les comportements et structure l'imaginaire »²⁹. L'art en général, la littérature en particulier, en agissant sur la réalité investit d'abord l'imaginaire collectif, « préalable de [l'] affermissement identitaire »³⁰. L'œuvre littéraire offre ainsi l'espace nécessaire pour recomposer « l'emmêlée des histoires »³¹ créoles plurielles, assise indispensable à l'affirmation d'une identité singulière.

²⁴ Patrick Chamoiseau, *Une Enfance créole I. Antan d'enfance*, op. cit., p. 71.

²⁵ Paola Ghinelli, « La Trace dans la littérature caribéenne. Du Topos à la réflexion métalittéraire », op.cit., (« 2. La trace dans les narrations autobiographiques de Chamoiseau »).

²⁶ *Ibid.*, loc. cit.

²⁷ Jean Bernabé et al., *Éloge de la Créolité*, op. cit., p. 18.

²⁸ Paola Ghinelli, « La Trace dans la littérature caribéenne. Du Topos à la réflexion métalittéraire », op.cit., (« 1. La trace comme instrument d'analyse »).

²⁹ Jean Bernabé et al., *Éloge de la Créolité*, op. cit., p. 38.

³⁰ *Ibid.*, p. 29.

³¹ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 131.

« L'identité non dominée, se situe en effet à l'intersection entre mémoire et imaginaire, qui doivent à leur tour se renouveler pour se soustraire à l'emprise de la domination. »³²

Enfance et imaginaire

Ce récit a pour cadre cette période pendant laquelle l'imaginaire se construit, ce temps où le négrillon « inventoriai[t] le monde »³³, où une appréhension de ce qui l'entourait se forgeait sous ses yeux.

Ce regard libre se passe d'auto-explications ou de commentaires. .]. Il émerge d'une projection de l'intime et traite chaque parcelle de notre réalité comme un événement dans la perspective d'en briser la vision traditionnelle [...] extérieure et soumise aux envoûtements de l'aliénation...³⁴

La littérature créole doit favoriser l'élaboration d'une représentation nouvelle de soi par le prisme de l'enfant ou du poète. Le narrateur d'*Antan d'enfance* associe d'ailleurs ces deux figures.

On ne quitte pas l'enfance, on se met à croire à la réalité, ce qu'on dit être le réel. La réalité est ferme, stable, tracée bien souvent à l'équerre – et confortable. Le réel (que l'enfance perçoit en ample proximité) est une déflagration complexe, inconfortable, de possibles et d'impossibles. Grandir, c'est ne plus avoir la force d'en assumer la perception. Ou alors c'est dresser entre cette perception et soi le bouclier d'une enveloppe mentale. Le poète – c'est pourquoi – ne grandit jamais ou si peu.³⁵

La relation existant entre le regard que l'enfant porte sur le monde et le moment où se structure son imaginaire est ainsi reformulée par Chamoiseau :

*Antan d'enfance et Chemin-d'école : ces textes s'achèvent donc par un raide incendie. Ils disent de mon enfance, la magie, le regard libre, le regard autre, les effets qui ont structuré mon imaginaire, modelé ma sensibilité, et qui grouillent aujourd'hui dans mes ruses d'écriture.*³⁶

Du destin individuel au destin collectif

Ce que le narrateur retrouve dans sa propre enfance, c'est « le fil rouge de la survie à la domination »³⁷. Cette trajectoire coïncide avec celle de l'histoire collective qui caractérise le peuple antillais. Des schémas qui prennent forme au temps de la « domination brutale »³⁸, c'est-à-dire dans le système des plantations à l'époque de l'esclavage, se répètent durant « ... la domination

³² Paola Ghinelli, « La Trace dans la littérature caribéenne. Du Topos à la réflexion métalittéraire », *op.cit.*, (« 2. La trace dans les narrations autobiographiques de Chamoiseau »).

³³ Patrick Chamoiseau, *Une Enfance créole I. Antan d'enfance*, *op. cit.*, p. 21.

³⁴ Jean Bernabé *et al.*, *Éloge de la Créolité*, *op. cit.*, p. 24.

³⁵ Patrick Chamoiseau, *Une Enfance créole I. Antan d'enfance*, *op. cit.*, p. 93-94.

³⁶ *Ibid.*, p. 12.

³⁷ Paola Ghinelli, « La Trace dans la littérature caribéenne. Du Topos à la réflexion métalittéraire », *op.cit.*, (« 2. La trace dans les narrations autobiographiques de Chamoiseau »).

³⁸ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 17.

silencieuse... »³⁹, époque concernée dans *Une Enfance créole* et qui se situe au début de la deuxième moitié du XXe siècle, lorsque la Martinique est devenue un département français et que l'île s'urbanise. Nous pouvons identifier d'abord le binôme Maître-esclave qui, dans *Chemin-d'école*, se réactive dans le couple Maître-négrillon, relation qui, dans chaque cas, oscille entre rejet et fascination. Puis, il y a le milieu scolaire colonial qui entre en résonance avec l'univers esclavagiste, où les mêmes mécanismes d'aliénation sont mis en branle. Pour sortir de ce type de répétition compulsive et non résolutive, de ce traumatisme qui sans cesse se renouvelle en se basant invariablement sur un même schéma dominant-dominé inconsciemment intégré :

Il nous faut être lucides sur nos tares de néo-colonisés, tout en travaillant à oxygéner nos étouffements par une vision positive de notre être. Il faut nous accepter tels quels, totalement, et nous méfier de cette identité incertaine, encore mue par d'inconscientes aliénations. Il nous faut être ancrés au pays, dans ses difficultés, dans ses problèmes, dans sa réalité la plus terre à terre⁴⁰

Mais c'est aussi lors de ces mêmes situations d'assujettissement, qu'à travers le temps, des ressources propres au peuple antillais se sont mises en place. Elles puisent leurs racines dans la contre-culture héritée du Conteur créole dans l'habitation, où d'obscurs codes de résistance sont apparus. « [...] – dans ce saccage de leur univers natal, dans cette ruine intérieure tellement invalidante – le néggrillon, penché sur son cahier, encait sans trop savoir une tracée de survie... » (P, 202). La forme d'insubordination ici convoquée est actualisée, puisqu'il s'agit de l'écriture, héritage de la colonisation française. Elle se greffe sur l'*oraliture* du Conteur créole, mais dans la perspective de la prolonger et d'en rendre compte dans la modernité en s'assurant le relais de l'écriture. Le lien entre le passé du Conteur et le présent de l'écrivain est ainsi restauré. À celui-ci s'ajoute celui qui met en relation l'antan et l'avenir, en vue de l'émergence d'un « nous », d'une collectivité créole détentrice d'une identité vraie sans tutelle extérieure.

C'est l'avenir, en effet, qui permet d'inscrire l'inconnu du passé dans une perspective éclairante, c'est le projet d'être qui donne lisibilité à un passé qui doit être en grande partie réinventé.⁴¹

Des mémoires au roman-conte : quelques indices de fictionnalité

L'autobiographie et les mémoires sont des genres référentiels. Le problème, posé de façon explicite dans les trois tomes d'*Une Enfance créole*, relatif au processus de remémoration de l'enfance et de l'histoire collective antillaise a mis en évidence l'indispensable intervention de l'imaginaire pour combler les oublis, reconstituer les souvenirs à partir des « Traces-mémoires » collectées. La factualité

³⁹ Ibid., p. 109.

⁴⁰ Jean Bernabé et al., *Éloge de la Créolité*, op. cit., p. 42.

⁴¹ Dominique Chancé, *L'Auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*, Paris, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 2000, p. 20.

et la véridicité des événements relatés sont donc relativisées. Les vertus du mensonge sont même louées et font la part belle à la fiction :

Mentir à Man Ninotte n'était pas vice possible. Il fallait juste déployer un grand arroi imaginaire pour chatouiller son admiration. Voir son petit se débattre avec les artifices de son cerveau était plaisir pour elle : en cas de réussite, elle ne lui reprochait pièce mensonge. Finale de compte : on ne ment que quand on raconte mal
J'ai cette tradition-là. (P, 149)

Mentir exerce les facultés imaginatives du négriillon qui peut ainsi se sortir de situations douloureuses. Elles renvoient à « cette tradition-là », celle du Conteur créole qui « happe des situations, les noue et les dénoue, fai[t] sillonner la ruse, la débrouillardise »⁴². De plus, dans ce récit, nous sommes en présence de deux narrations principales, c'est-à-dire de deux fictions. Nous pouvons identifier, dès les premières lignes de *Chemin-d'école* (P, 17), un double régime temporel (t1) et (t2). « Mes frères O, je voudrais vous dire [t1] : le négriillon commit l'erreur de réclamer l'école [t2] ». D'une part, le narrateur qui s'exprime en « je » et le conditionnel présent de « vouloir » appartiennent au discours. D'autre part, avec « le négriillon » à la troisième personne (ou non-personne) et le passé simple de « commettre », nous sommes sur le plan de l'histoire, de la diégèse et de ses personnages. Le « je », instance narrative, source d'énonciation, ne relève pas de la réalité, mais de la fiction. Même si le narrateur semble s'adresser directement à ses lecteurs, l'écart temporel, « qui, dans la réalité, sépare la production du récit de sa lecture n'est en rien reflété au sein du récit lui-même »⁴³, et indique l'ordre de la construction. « Je » parle également de lui enfant en imposant une distance, puisqu'il se nomme, avec autodérision, « le négriillon ». Il souligne ainsi la difficulté à se représenter. Ce dernier est devenu, au fil du temps, un autre lui-même difficile à saisir et qu'il faut, par nécessité, inventer pour lui redonner forme. En cela, le négriillon est également un être de fiction. « Il » n'est pas le « je », mais une image recomposée de lui.

Dès les premières lignes de *Chemin-d'école*, apparaît un autre indice de fictionnalité. « Cet obscur conquistador prenait goût maintenant aux rebords des fenêtres » (P, 17). L'imparfait du verbe « prenait » et du déictique « maintenant » réunis dans un même énoncé semble contradictoire⁴⁴. Comment dès lors interpréter la présence simultanée de ces deux éléments ? « Maintenant » se trouve généralement juxtaposé à un sujet d'énonciation (« je »), et renvoie à l'actualité fictive des événements

⁴² Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 184.

⁴³ Marcel Vuillaume, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1990, p. 59, cité dans (éd. Jean Kaempfer, Raphaël Micheli), « La Temporalité narrative. Méthodes et problèmes », Université de Lausanne, Genève, éditions Ambroise Barras, 2005, p. 20. [Université_de_Lausanne_Temporalité_narrative](#).

⁴⁴ Nous avons relevé dans *Chemin-d'école* d'autres cas de verbes conjugués à l'imparfait et qui sont associés au déictique « maintenant » : « le submergeait maintenant !... » (P, 73) ; « ordonnait maintenant » (P, 81) ; « fuyait maintenant » (P, 116) ; « se retournaient [...] maintenant » (P, 117), « Maintenant, il poussait » (P, 117) ; « étaient maintenant engoués » (P, 130) ; « Maintenant, il évitait » (P, 154) ; « maintenant l'accablait » (P, 193).

racontés. La scène, ainsi présentifiée, paraît plus vivante. Elle fournit l'illusion au lecteur d'être plongé dans la scène au moment de son déroulement fictionnel. C'est ce que le conteur doit faire pour captiver son auditoire. À partir de cet appui, celui du « je » d'origine, la sphère du temps s'étend. Or, ici il n'y a plus d'ancrage, car il n'y a plus de centre énonciatif, « je », mais un régime temporel à la troisième personne. Le personnage devient alors le support énonciatif du narrateur disparu. Ce déplacement du point d'ancrage nous amène à entrer dans la conscience même du personnage-négrillon.

Un genre : le conte créole. Chamoiseau, Marqueur de paroles, relais du Conteur créole

Bien que le conte créole soit un genre fictionnel, il fait partie des éléments constitutifs de l'*oraliture*, héritage de la tradition culturelle orale créole qui témoigne « du génie ordinaire appliqué à la résistance, dévoué à la survie »⁴⁵. Patrick Chamoiseau en reprend certains aspects dans *Chemin-d'école* et établit ainsi un pont entre passé et présent, entre écriture et oralité. Ce faisant, il endosse aussi, à l'instar du Conteur créole traditionnel, la fonction de « *gardien des mémoires* »⁴⁶.

Conte et Histoire

Mais le conte entretient une autre relation à l'Histoire que les mémoires (mémoires comme elles sont définies par Jean-Philippe Miraux), puisqu'il se distingue radicalement de l'Histoire et s'oppose à la vision du monde véhiculée par l'Histoire occidentale. Édouard Glissant dans *Le Discours antillais* le définit en ces termes :

Le Conte a traversé cette forêt primordiale ; mais il n'ouvre pas sur une filiation, il multiplie l'obscur de la conscience taraudée. Le conte antillais repère notre manque historique : c'est le lieu de la parole rentrée. Tout y est pourtant dit. Là où le Mythe explore un inconnu-connu et débouche sur l'absolu d'histoire par la filiation, le Conte articule des symboles aisés pour cheminer ensuite dans des approximations, par détour et retour. Le conte antillais délimite un paysage non-possédé : c'est l'anti-Histoire.⁴⁷

Restituer une continuité dans la discontinuité de l'histoire antillaise ne se résout pas en s'octroyant une place dans la filiation historique imposée par le modèle hégémonique occidental. Le conte n'est pas producteur d'Histoire, puisqu'il est « l'anti-Histoire ». Il exerce une fonction différente et propose une alternative à l'Histoire Une qui procède par généralisation.

⁴⁵ Jean Bernabé et al., *Éloge de la Créolité*, op. cit., p. 34.

⁴⁶ Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*, [Hatier, coll. « Brèves Littérature », 1991], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 81.

⁴⁷ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 263.

Le conte au contraire ne conçoit que des histoires non généralisables ; il arrive que le conte (antillais par exemple) repère un manque d'histoire et l'entérine. Il est possible que la fonction du conte soit ici de combattre l'action parfois paralysante du désiré historique de nous sauver de la croyance que l'Histoire est la première et fondamentale dimension de l'homme, croyance héritée de l'Occident ou imposée par lui.⁴⁸

Quelques aspects formels du conte

Patrick Chamoiseau, Marqueur de paroles, les réactualise, mêlant des éléments hérités du Conteur-oralitourain à des réflexions littéraires contemporaines. Il innove ainsi tant au niveau formel qu'énonciatif.

Dans les contes, les personnages synthétisent les traits caractéristiques d'un type donné. Il en va de même dans *Chemin-d'école* avec la figure du Maître d'école : « Premier Maître, tu porteras en toi tous les autres [car] [v]ous releviez du même principe » (P, 56). En ce sens, le Maître d'école renvoie à l'image du Maître qui sévissait dans les plantations au temps de l'esclavage. Quant au négriillon, il incarne le modèle de l'enfant créole et Man Ninotte celui de la femme antillaise, mère-courage et pilier de la famille⁴⁹. Le fait que les personnages ne portent pas de noms propres⁵⁰, ce qui les singulariserait, renforce cet effet. Seules les appellations génériques telles que « Monsieur le Directeur », « le négriillon » ou les sobriquets tels que « Gros-Lombric », « la Baronne », « Jojo-l'algébrique », « Paul le musicien » sont utilisés. Ils évoluent également dans un système binaire opposant de façon radicale les valeurs françaises du Maître à celles créoles des élèves et principalement à Gros Lombric, symbole de la Créolité. Cette première dichotomie français/créole en rejoint une autre : esprit/corps. Cette configuration, a priori cohérente avec le genre qu'elle mobilise – le conte –, reflète aussi une situation réelle, la colonisation, qui a bel et bien fonctionné sur un même modèle réducteur, instituant une ligne sans partage entre dominant et dominé.

Enfin, notons la présence caractéristique de nombreuses séquences dialoguées. Le Conteur créole est le Maître de la Parole et Chamoiseau, comme Marqueur de paroles, doit rendre compte de celle-ci à l'écrit. C'est pourquoi les échanges verbaux sont omniprésents dans *Chemin-d'école*. Le discours direct, le discours direct libre se présentent sous des formes typographiques très variées : tirets ; italiques ; blancs ; alignement à droite ; doublements de consonnes et exclamations comme l'illustrent les exemples ci-dessous.

- Que voyez-vous ici ?

⁴⁸ *Ibid.*, p. 262.

⁴⁹ Tous ces éléments renforcent l'idée développée plus haut rendant compte du passage du récit d'enfance, à caractère autobiographique, aux mémoires, c'est-à-dire du transfert d'un destin individuel à un destin collectif dans lequel toute une communauté peut se reconnaître.

⁵⁰ Cela renvoie aussi à une autre réalité. À l'époque des plantations, les esclaves n'avaient pas de nom propre. C'est à l'abolition que ces derniers devaient trouver un nom. Celui-ci leur était donné le plus souvent par leur ancien maître.

- Un chouval, mèssié !...
- Tudieu !... C'est un cheval !... (P, 89)

Monsieur le Directeur crocheta l'oreille de l'Animal et le traîna sur trente-douze mètres : *Qu'est-ce que j'entends, on parle créole ?! Qu'est-ce que je vois des gestes-macaques ?! Où donc vous croyez-vous ici !? Parlez correctement et comportez-vous de manière civilisée...* (P, 65)

....Monsieur le Directeur, je vous dis qu'il a tenu l'oreille de ma marmaille et il l'a halé comme une la-peau de bœuf si tant exagérément que l'oreille de la marmaille s'est moitié-arrachée oui, moitié-arrachée son oreille je vous dis oui (P, 123)

Quand la classe avait commencé nul n'avait plus rien à dire ni à soi-même, ni au diable ni au Bondieu et surtout pas à son voisin. Savoir et bacchanale ne font pas bon ménage, messieurs ! ... Orrdre ! Discipline ! Rrespect ! (P, 59)

Le narrateur, le conteur et la scène d'énonciation

Pour Patrick Chamoiseau :

[...] l'écrivain créole doit tenter de devenir (comme le conteur originel) un homme seul, debout dans la nuit, solidaire d'un cercle d'âmes écrasées qui lui sert de public [...]. Un public qui provient de toutes les parts du monde, qui ne fait pas encore peuple, mais qui est désormais conscient de l'infinie diversité du monde. [...] C'est la voix de ce public-là que le conteur assumait, et c'est ce public-là qui a fourni la poétique de notre oralité. L'écrivain créole devant sa feuille doit percevoir autour de lui la présence attentive de cet étrange public.

Si l'écrivain réussit cet exploit, s'il parvient à convoquer la parole à ses côtés dans ces conditions-là, il peut alors commencer à écrire.⁵¹

Le narrateur de *Chemin-d'école* ne déroge pas à la tradition du Conteur, dans la mesure où il interpelle directement son public : « Mes frères O, je voudrais vous dire » (P, 17). Il convoque ses narrataires, « mes frères », sur une scène d'énonciation⁵² ; le livre est donc adressé. L'infinitif « dire » rappelle encore la parole du conteur, mais il est ici fixé par l'écriture.

Le narrateur-conteur s'adressant au narrataire prétend susciter cette présence immédiate, mais il se heurte à la réalité littéraire qu'il dénie. Le livre n'a pas de public, mais un lectorat, le narrateur ne s'adresse

⁵¹ Patrick Chamoiseau, *Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit*, dans *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, (éd. Ralph Ludwig), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 157.

⁵² « [...] la situation d'énonciation n'est pas une situation de communication socialement descriptible, mais le système où sont définies les trois positions fondamentales d'énonciateur, de co-énonciateur et de non-personne », dans Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, p. 190.

qu'imaginativement à ses auditeurs, tandis que l'auteur écrit réellement un livre à l'intention des lecteurs qu'il ne connaît pas.⁵³

En effet, le moment de l'écriture, c'est-à-dire de la production du récit, ne coïncide pas avec celui de sa réception par les lecteurs. L'interaction s'en trouve donc différée. L'auteur, et à travers lui le narrateur, ne peut être que le relais du Conteur créole et pas le Conteur lui-même. C'est pourquoi, rappelons-le, Chamoiseau se nomme Marqueur de paroles plutôt qu'écrivain, puisqu'il occupe une position médiane entre tradition orale créole et tradition écrite française. Lorsque Dominique Chancé demande à Patrick Chamoiseau, dans l'interview qu'il lui accorde, si l'écrivain, dans son projet de transmettre une parole, n'est « pas pris dans un paradoxe tragique », puisqu'il se situerait « par rapport à une parole, une oralité qu'[il] ne peut qu'abandonner en écrivant »⁵⁴ et qui contribuerait ainsi à tuer la parole en voulant la fixer, Chamoiseau répond en ces termes :

Je n'ai pas le sentiment de tuer la parole. Ce que je fais ne ressemble pas à la parole. .]. J'essaie de construire un langage qui soit riche, à la fois du génie narratif de la parole et de la liberté créatrice de la littérature. Je n'ai pas le sentiment d'abandonner la parole, je la prends en charge. Et cette prise en charge, qui est une tension vers la totalité, devrait permettre une revalorisation de la parole, l'émergence de nouveaux contenus. Il ne s'agit pas de recréer des veillées artificielles, de retrouver le cercle ancestral [d'incarner le Conteur], c'est de la folklorisation. Il faut trouver une nouvelle forme. Cette prise en charge de la parole n'est ni un abandon, ni une trahison, ni une mise à mort. [...] Il faut partir d'une problématique d'un relais de la parole, en considérant qu'il y a un inconnu de la parole.⁵⁵

Il faut pour cela distinguer la scène de l'*oraliture* du Conteur créole, comme situation de communication considérée d'un point de vue sociologique, de la scène d'énonciation construite et définie par le texte « [...] à travers la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre (au sens pragmatique) dans le mouvement même où elle se déploie. Un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est *mise en scène* »⁵⁶. Pour rendre compte de l'oralité constitutive de la culture créole et relayer, à l'écrit, la parole du Conteur créole, Chamoiseau utilise la scénographie du conte, « [une] scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place [...] une scène narrative construite par le texte, une "scénographie" »⁵⁷. Dans l'apostrophe à ses frères, le narrateur, dans le sillage du Conteur créole, tente également de réunir une communauté, de faire émerger un « nous » autour de lui. Comme le souligne Dominique Chancé, le narrateur-conteur, dans le roman-conte, se distingue encore de son prédécesseur en ne devenant plus « qu'un personnage parmi d'autres [...]. Il n'exprime plus la totalité,

⁵³ Dominique Chancé, *L'Auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*, op. cit., p. 25-26.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 200-201.

⁵⁵ *Ibid.*, loc. cit.

⁵⁶ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 191.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 192.

de la communauté, ni de la “parole”. Le narrateur est devenu un “je” impliqué dans un “nous”, tantôt inclusif, tantôt exclusif, et opposé à un “ils” »⁵⁸.

Comme scripteur, le narrateur ne participe plus à la scène de l’oraliture, la littérature va projeter un « nous » virtuel pour qu’il se réalise à l’avenir. Cela rejoint la perspective, annoncée dans *Éloge de la créolité*. Dans *Chemin-d’école*, le « on », pronom impersonnel (P, 173), fera place à ce « nous » désignant la communauté des élèves qui se soude dans l’adversité, face au Maître, en réactivant les techniques ancestrales de résistance. Quant au public apostrophé, « mes frères » (P, 17), un élément du péritexte nous informe sur son identité : la dédicace composée qui précède le chapitre 1 « Envie ». Elle est adressée à ce « vous » « [...] qui avez dû affronter une école coloniale, oui vous qui aujourd’hui en d’autres manières l’affrontez encore, et vous qui demain l’affronterez autrement » (P, 13). Nous pouvons souligner les parallèles qui existent entre le public qui entourait le Conteur originel, dont l’écrivain créole contemporain « doit percevoir autour de lui la présence »⁵⁹, et les « petites-personnes » (P, 37) ici évoquées. Chacune de ces entités se voit confrontée à un même schéma, celui de l’assujettissement de l’Autre à « l’Unique et [au] Même » au nom de l’« universel » (P, 13). D’un côté, les plantations et l’esclavagisme, de l’autre, les écoliers qui ont été, sont ou seront assimilés dans un contexte d’apprentissage colonial. L’écrivain antillais contemporain assure le relais avec le Conteur créole, dans la mesure où il remet en scène les processus d’aliénation qui perdurent dans des systèmes socio-historiques différents.

Les « petites-personnes » auxquelles « P.C. » (initiales de Patrick Chamoiseau avec lesquelles il signe la dédicace) s’adresse dans ce texte, sous la forme d’une missive, ont cela de semblable avec le public du Conteur créole, qu’elles sont d’origine composite : « Un public qui provient de toutes les parts du monde, qui ne fait pas encore peuple [...] »⁶⁰.

Les premiers lieux cités : Antilles, Guyane, Nouvelle-Calédonie, Réunion, île Maurice, Rodrigues, Mascareignes, ont tous subi un même processus de créolisation⁶¹. Puis sont énumérées les régions françaises suivantes : la Corse, la Bretagne, La Normandie, le Pays basque, la Provence qui revendiquent aussi aujourd’hui une identité propre en regard du Centre français, mais font surtout référence, pour certaines d’entre elles, à la première vague d’émigration qui s’installe aux Antilles. Ces migrants ont amené avec eux leur langue régionale et ont ainsi participé à la constitution du

⁵⁸ Dominique Chancé, *L’Auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l’auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*, op.cit., p. 27.

⁵⁹ Patrick Chamoiseau, *Que faire de la parole ? Dans la trace mystérieuse de l’oral à l’écrit*, op. cit., p. 157.

⁶⁰ *Ibid.*, loc. cit.

⁶¹ Le processus de créolisation n’est pas une notion géographique qui serait réservée au seul continent américain, « [elle] désigne la mise en contact brutale, sur des territoires soit insulaires, soit enclavés, de populations culturellement différentes [...]. Réuni[e]s en général au sein d’une économie plantationnaire, ces populations sont sommées d’inventer de nouveaux schèmes culturels permettant d’établir une relative cohabitation entre elles » dans Bernabé et al., *Éloge de la Créolité*, op. cit., p. 30-31 .

créole. Ils représentent aussi le pôle européen à l'origine de la colonisation. Enfin viennent l'Afrique et l'Orient. Les esclaves emmenés, lors de la traite négrière, pour travailler dans les champs de canne à sucre, sont originaires de différents pays d'Afrique de l'Ouest. Puis d'autres vagues d'émigration se succèdent, venues « *des quatre coins de l'Orient* » (P, 13). Ces origines ethniques nombreuses vont à leur tour alimenter la diversité créole et en façonner la spécificité. La conclusion de la dédicace : « *En amitiés créoles.* » ne se limite cependant pas à ce cadre local :

[...] cette exploration de nos particularités c'est parce qu'elle ramène au naturel du monde, hors du *Même* et de l'*Un*, et qu'elle oppose à l'Universalité, la chance du monde diffracté mais recomposé, l'harmonisation consciente des diversités préservées : la DIVERSALITE.⁶²

Ce passage d'*Éloge de la créolité* fait écho aux lignes suivantes de la dédicace : « [...] *cette parole de rire amer [...] riche de son propre centre et contestant tout centre, hors de toutes métropoles, et tranquillement diverselle contre l'universel, est dite en votre nom.* » (P, 13). À l'énonciation unique du Conteur créole se substitue alors, pour témoigner de cette *diversalité*, une multitude de discours fragmentés. Le Marqueur de paroles ne peut proposer à ce peuple composite qu'une unité provisoire dans un espace de coexistence, celui du livre. Cela ne signifie pas que la communauté (« nous ») n'existe pas, mais que celle-ci doit désormais représenter une collectivité plus complexe, « multiple et contradictoire »⁶³.

Le narrateur et les Répondeurs : reprise d'un dispositif discursif du conte

Traditionnellement le Conteur créole interpelle son public, nous l'avons dit, mais celui-ci doit aussi lui répondre. Cette interaction est indispensable pour que le conte prenne forme.

Dans la veillée, il n'y a pas de spectateurs, l'orientation du dit, sa cadence, son humour, sa longueur sont le produit d'une interaction collective. [...] sans la puissance du *E kraa* que l'on doit leur répondre, la parole devient faible [...]. Le conteur grandit dans la conjonction de son talent et d'un groupe de talent. [...] En répondant *E kraa*, ce groupe hétéroclite, d'origines culturelles diverses, dit en réalité *Nous*. C'était crier une cohésion en pleine diversité quasi indéchiffrable.⁶⁴

Ce dispositif est repris par Chamoiseau dans *Chemin-d'école*. « Je demande les Répondeurs, à présent... » s'exclame le narrateur (P, 18). L'interaction se déroule ainsi : les Répondeurs participent activement en donnant la réplique au narrateur-conteur.

Les rôles sont distribués entre celui qui parle et ceux qui répondent. La parole reste une cependant, car si le public répond au conteur, ce n'est pas comme interlocuteur dans un dialogue, mais comme le chœur qui

⁶² *Ibid.*, p. 54.

⁶³ Dominique Chancé, *L'Auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*, op. cit., p. 29.

⁶⁴ Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, op. cit., p. 80-81.

fait écho au coryphée. Le terme de « repons » conviendrait mieux à celui de « réponse », car le conte est un rituel, non un drame. Il célèbre la présence d'une communauté humaine.⁶⁵

En effet, les Répondeurs soudent les éléments disparates d'une communauté en quête d'unité. Ils interviennent dans un écho ritualisé et représentent les voix créoles poétiques. La disposition typographique de leurs interventions rappelle un autre genre : le poème. Ces interventions traversent la narration sous forme de paragraphes séparés. Elles sont soit, le plus souvent, centrées :

Répondeurs :
Les cloisons ont conservé
Le temps des pétroglyphes. (P, 28)

Soit, justifiées à gauche :

Répondeurs :
Balcons fleuris
pleurent en feuilles désolées...
tendresse, mi !... (P, 133)

Elles apparaissent encore parfois en note en bas de page (P, 21) : « 1. *Répondeurs* : On t'entend ! On t'entend !... » À ces différentes voix s'en mêlent d'autres. Ensemble elles reflètent la diversité, d'un « nous » créole, qui reste à construire et cherche à se définir dans « une unité énonciative »⁶⁶ respectant cette pluralité. Le narrateur, vers lequel les paroles émises convergent :

[...] bien [que] présent, ne joue plus son rôle [de Conteur créole traditionnel qui fonde en un tout, les éléments épars de la communauté]. [Mais] il témoigne d'une impuissance à raconter, il ne fait que transmettre des récits qu'il transforme, déforme, dont il perd des parties.⁶⁷

Cela s'explique surtout par le fait que le narrateur-conteur n'a pas l'autorité de celui qui fait l'Histoire, de celui qui sélectionne et ordonne linéairement les événements. Sa tâche consiste à relayer, à mettre en lien les histoires fragmentées et plurielles qui constituent l'histoire créole sans que l'une prenne le pas sur l'autre. Le narrateur, pour en témoigner, est incité par les Répondeurs à utiliser l'écriture, acquis culturel occidental :

Répondeurs :
Marquez, Marqueur !...
Marquez sans démarquer !...
Marquez !... (P, 28)

⁶⁵ Dominique Chancé, *L'Auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*, op. cit., p. 33.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁷ *Ibid.*, loc. cit.

En entremêlant les héritages créole (oral) et français (écrit), la voie est ouverte au Marqueur de paroles (on note le verbe « marquer » plutôt qu'« écrire », et le substantif « Marqueur » plutôt qu'« écrivain »). Les dernières lignes de *Chemin-d'école* rappellent non seulement la figure de ce dernier, mais aussi le rôle fondamental de l'écriture. C'est alors que « [...] – dans ce saccage de leur univers natal [...] – le négrillon, penché sur son cahier, encrait sans trop savoir une tracée de survie... » (P, 202)⁶⁸. Le terme « tracée » représente à la fois le détour par lequel cheminer hors des sentiers battus afin de mieux résister à toute situation de domination, mais il fait également allusion aux « tracées littéraires », c'est-à-dire à la littérature créole, comme moyen possible d'un retour à soi. L'œuvre participe à une nouvelle stratégie de survie actualisant ainsi l'héritage du Conteur créole : l'*oraliture*. Certes, le narrateur est encouragé par les Répondeurs à « Marque[r] », à user de ce nouvel acquis, l'écriture, mais dans la perspective de fixer ce qui subsiste de la parole du Conteur créole, de la valoriser et de l'intégrer avec ses sources vives. C'est pourquoi les Répondeurs ajoutent pour clore *Chemin-d'école* :

Répondeurs :
Conteurs, contez... !
Ho, la place est belle ! » (P, 203)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus

CHAMOISEAU Patrick, *Une Enfance créole I. Antan d'enfance*, Paris, [Hatier, 1990], Gallimard, coll. « Folio », [1996] 2006.

_____, *Une Enfance créole II. Chemin-d'école*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1994] 1996.

_____, *Une Enfance créole III. À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [2005] 2006.

Littérature secondaire

BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, *Éloge de la Créolité. In praise of creoleness*, Paris, Gallimard, [édition bilingue, tr. fr. M.B. Taleb-Khyar], [1989] 1993.

CHAMOISEAU Patrick, *Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit*, dans *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, (éd. Ralph Ludwig), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 151-158.

CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*, [Hatier, coll. « Brèves

⁶⁸ Notons que *Chemin-d'école* se termine par le terme « survie » qui reprend le titre du deuxième et dernier chapitre et lui donne ainsi tout son sens. Cette circularité n'enferme pas le récit sur lui-même, mais l'ouvre sur le tome III (*Une Enfance créole III. À bout d'enfance*), qui le prolonge.

- Littérature », 1991], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.
- CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1997] 2011.
- CHANCÉ Dominique, *L'Auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 2000.
- GHINELLI Paola, « La Trace dans la littérature caribéenne. Du Topos à la réflexion métalittéraire », dans « Les Caraïbes : convergences et affinités », Publifarum, n° 10, 2009. [Publifarum_Paola_Ghinelli](#).
- GLISSANT Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997.
- KAEMPFER Jean, MICHELI Raphaël, « La Temporalité narrative. Méthodes et problèmes », Université de Lausanne, Genève, éditions Ambroise Barras, 2005, p. 20. [Université_de_Lausanne_Temporalité_narrative](#).
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [coll. « Poétique », 1975] 1996.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004.
- MIRAUX Jean-Philippe, *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2007.
- VUILLAUME Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1990.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

COMMENT TRANSGRESSER LES NORMES DE L'ESSAI ? L'« ÉCRIRE » DE PATRICK CHAMOISEAU

Marie PASCAL
University of Toronto, CANADA

Le champ romanesque antillais, certes fascinant, ne surpasse pas la manière dont certains essayistes antillais transcendent par leur propension à se révolter contre une norme, les essais de métropole les plus étonnants. En effet, même Kundera dans *Une Rencontre*¹ reste bouche bée devant le génie d'Aimé Césaire² et la verve langagière de Patrick Chamoiseau dont l'« invraisemblable », comparable à celui de Rabelais ou de Kafka, « provient de la désinvolture du conteur »³. Comment cette désinvolture prend-elle donc corps, non pas dans un conte, mais dans un essai, ce qui est en soi une désinvolture d'importance suprême ? *Écrire en pays dominé*⁴ ne se contente pas de dépasser un certain nombre de genres littéraires (au grand dam des critiques qui ne savent plus à quoi se vouer), mais concrétise l'idéal de la forme du genre de l'essai théorisé par Theodor Adorno dans « L'Essai comme forme ».

Si *Écrire en pays dominé* est intrigant, c'est d'abord par son aspect protéiforme. Ce n'est pourtant qu'à la fin que l'auteur admet avoir écrit « en circulation, dans un non-linéaire qui commerce avec théâtre et roman, essai méditatif et poésie, texte tournoyant sur mille strates du discours, s'en allant vers une fin qui appelle le début ; chaque paragraphe n'appelant pas cette fin seule mais veillant, en boucle soutenue, à densifier la première ligne. » (P, 309). Les différentes formes appelées, l'aspect circulaire de ce manège de la langue donne le tournis aux critiques de P. Chamoiseau qui, ne sachant comment cataloguer ce texte, le qualifient tour à tour « roman », « essai », « autobiographie »⁵. Or ce débat sur le genre du texte ne nous plonge-t-il pas dans le monde d'Adorno où « l'objet de l'essai c'est la nouveauté en tant que telle, qu'on ne saurait traduire en l'assimilant à du passé, à des formes existantes »⁶ ?

Pourtant, la forme du texte n'est pas l'unique source de transgressions. Chamoiseau, auteur

¹ Milan Kundera, *Une Rencontre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009.

² *Ibid.*, p. 110. Il y est fait référence à la « rencontre légendaire » entre Césaire et Breton. Ce qui fascine Kundera est sans aucun doute l'idée que certains pays comme la Grèce, l'Autriche, mais aussi la Martinique (si l'on conçoit que le terme de « pays » puisse être utilisé pour ce « Département d'outre-mer ») aient une « identité caractérisée par un contexte médian, et c'est précisément en cela que réside leur originalité ». Césaire est, selon Kundera, le premier à avoir théorisé ce « contexte médian », ce qui en fait un génie digne de Breton.

³ *Ibid.*, p. 118.

⁴ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

⁵ C'est par exemple le cas de Luciano C. Picanço qui nomme tour à tour ce texte « roman » et « autobiographie ». Dans *Vers un concept de la littérature nationale martiniquaise. Évolution de la littérature martiniquaise au XXème siècle – Une Étude sur l'œuvre d'Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant*, New-York, Peter Lang, coll. « Francophone Cultures & Literatures », vol. XXXIII, 2000.

⁶ Theodor Adorno, « L'Essai comme forme » [1958] 1984, dans François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Nota Bene, coll. « Visées critiques », 2003, p. 80.

martiniquais créole, se situe dans la lignée de certains théoriciens phares tels qu'Aimé Césaire et Édouard Glissant qu'il n'a de cesse de dépasser. Ces poètes engagés revendiquant la spécificité de leur territoire et de leur culture souffrent parallèlement d'une vacuité conceptuelle et critique pour tenir compte de cette spécificité. Dès les années 1930, Aimé Césaire met en circulation le concept de « négritude » qui « cherche à réunir à niveau mondial son peuple noir dispersé »⁷. Glissant recentre le contexte avec son concept d'« antillanité » ; il « récupère la notion Caraïbe des Antilles comme un espace univoque »⁸. À la suite de ces projets, Chamoiseau a installé dans ses essais⁹ et explicité dans ses romans¹⁰, un concept qui est maintenant majeur aux Antilles : la « créolité ». Ce terme fut tout d'abord un néologisme, mais, rapidement intégré au lexique comme sa présence dans le dictionnaire Larousse le prouve, il est désormais accepté dans le cercle de la critique antillaise. Comme le montre la définition détournée de L. C. Picanço, Chamoiseau et Confiant « trouvent dans la linguistique et la mosaïque culturelle, la réunion possible de plusieurs territoires éparpillés »¹¹.

Le terme d'« autobiographie romanesque » peut certes sembler oxymorique. Pourtant, « le registre *introspectif* », tel que théorisé par Robert Vigneault, ne suffit pas à expliquer la présence de tous les narrateurs dans ce texte. En effet, ce registre se révèle quand « le texte se fait *discours du sujet* au sens le plus formel de l'expression : l'énonciateur est non seulement sujet, mais aussi objet de son discours ; non seulement sa présence est-elle très marquée mais elle occupe l'espace entier du texte »¹². Ce phénomène reste particulier aux littératures des Antilles qui exploitent « chaque infime détail de la vie de chaque jour pour faire l'*illustration* de leur projet littéraire »¹³ et donnent un compte rendu mi-autobiographique mi-imaginé de cette vie. Dès les premières lignes, Chamoiseau se demande : « par où commencer ce voyage en moi-même ? Où suis-je vraiment ? En quel côté de moi ? » (P, 23) Le terme de « voyage » met immédiatement en avant cette idée d'introspection à laquelle les questions qui suivent donnent une dimension psychanalytique. Psychanalytique, le voyage semble certainement l'être quand l'auteur (se) met en garde contre les impacts de la colonisation : « Je soupçonnais que toute domination (la silencieuse plus encore) germe et se développe à l'intérieur même de ce que l'on est. Qu'insidieuse, elle neutralise les expressions les plus intimes des peuples dominés. » (P, 21)

Colonisé, l'énonciateur relèvera dans son autobiographie, les différentes façons, insidieuses ou explicites dont la colonisation a imprégné son être. C'est ainsi que parallèlement, l'univers de l'auteur

⁷ Luciano C. Picanço, *Vers un concept de la littérature nationale martiniquaise*, op. cit., p. 2.

⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁹ Le terme est théorisé dès 1989 dans l'essai *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, coécrit avec Raphaël Confiant et Jean Bernarbé (linguiste) et explicité dans *Écrire en pays dominé*, qui annonce par sa qualité littéraire, une nouvelle maturité chez le critique.

¹⁰ On remarque ce phénomène dès 1988 avec *Solibo magnifique*, puis en 1992 avec *Texaco* qui a d'ailleurs obtenu le prix Goncourt.

¹¹ Luciano C. Picanço, *Vers un concept de la littérature nationale martiniquaise*, op. cit., p. 3.

¹² Robert Vigneault, « Projet de typologie : Les Registres de l'essai », [Hexagone, 1994], dans François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie*, op. cit., p. 234.

¹³ Luciano C. Picanço, *Vers un concept de la littérature nationale martiniquaise*, op. cit., p. 89.

nous est donné à voir. Son enfance, sa famille, son travail sont abordés, ainsi que le rôle des livres dans le cercle familial : « ma manman ne lisait presque pas [...] Mes frères et sœurs n'accostaient aux livres qu'en fonction de leurs travaux scolaires ». (P, 30). Son évolution intellectuelle n'a plus aucun secret pour le lecteur puisque Chamoiseau dévoile pour la première fois les noms des auteurs qu'il apprécie, sous le terme générique de « Sentimenthèque ». Il s'agit de petites notes qui reviennent en filigrane¹⁴ : « Tant de lectures depuis l'enfance m'ont laissé mieux que des souvenirs : des sentiments » (P, 24). Ces fragments de la « Sentimenthèque » sont présentés comme des repères « quand [il se] lance à l'abordage de [lui]-même, les livres-aimés, les auteurs-aimés, [lui] font des signes. » (P, 23) La métaphore de l'abordage explicite le caractère violent et sans compromis de l'introspection. Les auteurs qu'il convoque lui permettent d'exprimer les sentiments que leurs textes lui auraient inspirés et d'introduire de nouvelles conceptions. Il peut parfois arriver que la remémoration ne soit pas simple et l'auteur, comme tout autobiographe, se débat parfois contre l'oubli : « Quand j'essaie de me souvenir de mon premier geste d'écriture, je ne me souviens de rien » (P, 25). Ce vide mémoriel renforce le sentiment du lecteur de se trouver devant une autobiographie sincère et en train de se faire au fil de la plume.

Tout comme le ferait Marivaux, spectateur des temps modernes, Chamoiseau profite de cette introspection pour se faire observateur-poète du monde qui l'entoure : il aime décrire le contexte d'écriture et l'impact qu'a la beauté des paysages de Martinique sur son écriture :

Mais ici-là, le temps est lumière qui va vite. On la sent ruisseler très tôt d'un bleu nuit qui débrouille le nœud des bougainvillées, verdit les plantes de la terrasse, puis soulève la gorge des merles sur leur famine irrémédiable. Les colibris s'échouent sur les feuilles du manguier et soulèvent la rosée de leurs ailes. Ensuite, celui qui a lancé l'Écrire dans une perpétuité d'ombre perçoit une tressaille du temps à travers les persiennes (P, 137)

La force des déictiques et démonstratifs entre en conflit avec la distanciation engendrée par la périphrase « celui qui » pour parler de lui-même. Il n'empêche que c'est le contexte d'écriture qui est ici dépeint : Chamoiseau nous laisse ainsi voir « la terrasse » qu'il regarde en écrivant ces lignes.

Cette vérité personnelle et intime est parallèlement associée à des souvenirs douloureux collectifs qui ponctuent son texte : « Autour de moi, la colonisation avait mené discours. Elle avait nommé. Elle avait désigné. Elle avait expliqué. Elle avait installé une Histoire qui niait nos trajectoires. » (P, 97) Adorno qui traite du contenu de l'essai revendique cette dualité flagrante liée à l'introspection : « L'essai [...] rassemble par la pensée, en toute liberté, ce qui se trouve réuni dans l'objet librement choisi. Il ne se fixe pas arbitrairement sur un au-delà des méditations [...], mais il cherche les contenus

¹⁴ Les remarques métatextuelles sur ces notes existent également. À la fin du texte, Chamoiseau revient sur la présence de ces auteurs aimés, dans un mouvement circulaire de cette œuvre : « Pour m'accompagner, j'ai ameuté ma vieille Sentimenthèque, sédiments de la présence des écrivains en moi. Ils m'avaient fait don de leurs luttes dans ce pays dominé que chacun porte en soi. » (P, 314).

de vérité, qui sont eux-mêmes des contenus historiques¹⁵. Même dans ces dérapages entre histoire personnelle et histoire collective, Chamoiseau reste donc dans l'attitude de l'essayiste autobiographe.

Pourtant, il serait faux de dire que le seul « je » puisse ici servir de référent à toutes les voix narratives présentes dans le texte. Une multitude de passages dialogiques rendent compte du fait que le « moi », non toujours garant de vérité, est en fait conscience et mesure de sa portée, comme le souligne Adorno. On peut éventuellement trouver ici une explication au brouillage grammatical des personnes de l'incipit, ainsi qu'à l'utilisation du terme « roman » chez certains critiques. Chamoiseau nous engage à « nommer et cultiver l'imaginaire [...] comme on cultive l'herbe-à-tous-maux » (P, 295). L'imaginaire, grâce aux échanges entre l'œuvre littéraire et l'Histoire, l'autobiographie et le roman, dépasse l'étude sociologique contemporaine à l'auteur, afin d'appréhender l'Histoire de la colonisation de manière diachronique. Dès les premières pages, cette Histoire est véhiculée par un « vieux guerrier » qui ne cesse d'intervenir, de contredire et de se rire de Chamoiseau dans un dialogue en creux :

Ce que nous opposions aux anciens colonialistes flottait désormais dans un formol de valeurs séduisantes qui nous anesthésiaient. Plus d'ennemis apparents. Seule une autodécomposition. Je ne comprenais pas ce qui nous arrivait.

Le vieux guerrier me laisse entendre : ... aaah, je te vois, je connais ce désarroi !... (*il rit, chante une vieille gigue, puis sa voix s'alourdit comme une macération*)... Moi, au fil des batailles, je prenais mesure de cette complexité. Nié par le colonisateur, on actionne son système juridique pour lui arracher des droits [...] J'avoue avoir connu de temps à autre un désarroi semblable [...] – *Inventaire d'une mélancolie*.

Alors tu peux comprendre cela...

Le vieux guerrier me laisse entendre : ... rien de ce que tu évoques n'est pour moi étranger... – *Inventaire d'une mélancolie*.

C'est comme si nous étions décrochés de notre souffle vital. (P, 71)

La voix du guerrier n'est autre qu'un double de celle de l'auteur, comme le suggèrent la présence du pronom « nous » et l'empathie parfaite entre les deux instances. Dans ses textes théoriques, Chamoiseau se décrit d'ailleurs comme « un Guerrier de l'imaginaire »¹⁶. Le vieux guerrier lui sert de prétexte pour embrasser l'Histoire de la Martinique dans son ensemble,¹⁷ mais elle est parallèlement une voix introspective fictive que Chamoiseau questionne sans cesse. Or, l'essai « trouve son unité à

¹⁵ Theodor Adorno, « L'Essai comme forme », dans François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie, op. cit.*, p. 63.

¹⁶ Robert Albouker, « Langues maternelles, langues déterminantes, langues matricielles » : un e-entretien avec Patrick Chamoiseau sur le devenir monde de la littérature », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. XIII, n° 2, mars 2009, p. 143.

¹⁷ Lors d'une lecture exhaustive de l'essai, l'on s'aperçoit que le vieux guerrier a enduré les conflits contre les Békés, connu la décolonisation, vu ses compatriotes tomber dans un mutisme dangereux.

travers et par-delà ces ruptures, et non en les colmatant »¹⁸, et c'est en cela que les ruptures produites par cette mise en scène n'enlèvent rien à l'introspection puisque les paroles du vieux guerrier restent transmises par l'intermédiaire de l'essayiste (le vieux guerrier me *laisse entendre*). Notons pour finir que cette présence est typique des personnages révoltés des romans de Chamoiseau¹⁹ : elle donne la possibilité à l'auteur d'invalider sans avoir à les combattre « les vieux carcans qui nous cantonnent dans des résistances archaïques. C'est cela le Guerrier. »²⁰

Un deuxième type de voix profondément fictives apparaît dès la partie II de l'essai et se mêle aux trois types de récits déjà évoqués. C'est l'occasion de rappeler le roulement qu'opère le texte de Chamoiseau, ballotté par les vagues de sa pensée. Adorno ne décrit pas l'essai comme « un continuum des opérations, la pensée n'avance pas de manière univoque, mais au contraire les moments sont tissés ensemble comme dans un tapis. »²¹ Tout comme la parole du vieux guerrier introduisait le thème de l'Histoire, le « rêve » qui propulse Chamoiseau dans l'âme de différentes entités permet de comparer la façon dont ces dernières ont perçu la colonisation. Chamoiseau est une fois encore le médium : « mon rêver-pays me plongeait dans le magma anthropologique des peuples qui s'étaient rejoints là. » (P, 101) Sur plus d'une centaine de pages, il incorpore à l'essai ces multiples « rêves » qui « donnent parole aux voix égarées » (P, 174). Leur présence comme un leitmotiv ondulant au gré de la lecture casse l'aspect volontairement fractionné de l'essai. Pourtant, sans cette re-composition, il est impossible de montrer comment évoluent les voix ésotériques de ces peuples oubliés :

Moi-COLONS – Un jour, dans un terrible rêve, je devins ce tout premier colon français, Pierre Belain d'Esnambuc, qui s'empara du pays-Martinique en juillet 1635. (P, 102)

Moi-AMÉRINDIENS – [...] je connaissais déjà l'homme blanc [...] Je vois donc arriver ces prédateurs à travers nos certitudes de premiers prédateurs. (P, 110)

Moi-AFRICAÏNS – Le rêve le plus terrible me fit débarquer du bateau négrier. Il est sans harmonie, brutal, éclaté. [...] L'holocauste des holocaustes, une sorte de nazisme avant l'heure, dont la conscience occidentale ne se souvient même pas. (P, 122)

Moi-INDIENS, Moi-CHINOIS, Moi-SYRO-LIBANAIS – Ces rêves se précipitaient, s'emmêlaient, se dénouaient. Les autres trajectoires déroulèrent leurs silences. Celles des immigrants d'après notre esclavage. (P, 129)

¹⁸ Theodor Adorno, « L'Essai comme forme », dans François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie, op. cit.*, p. 72.

¹⁹ Ce dernier permet à Chamoiseau de faire intervenir dans son essai des éléments historiques cruciaux dans un style romanesque. Comme Chamoiseau l'explique parallèlement dans l'entretien avec Robert Albouker, le personnage de Texaco « n'a de cesse de clamer sa liberté de passer outre aux réalités historiques convenues pour hanter la fable et hisser son récit à hauteur d'une réécriture de l'histoire », (Robert Albouker, « Langues maternelles, langues déterminantes, langues matricielles », *op. cit.*, p. 139).

²⁰ *Ibid.*, p. 143.

²¹ Theodor Adorno, « L'Essai comme forme », dans François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie, op. cit.*, p. 66. Le terme « tapis » reflète celui choisi par Chamoiseau de « mosaïque ». Il est certain que la reprise d'une couleur ou d'un motif illustre parfaitement le travail d'ensemble de l'essai.

Moi-CRÉOLE – Horreur. Dénis. Souffrances. [...] nous étions nés *dans* l'attentat colonial ; il avait initié nos mises-sous-relations (P, 200).

Cette dernière citation contient la première explicitation du terme de « créole », paradoxalement posée au singulier alors que la pluralité créole se développe en « mosaïque ». En ce qui concerne l'essai, Chamoiseau n'aurait jamais pu définir le rêve créole sans avoir préalablement arpenté le long chemin des rêves de tous les actants ou passants de l'ensemble martiniquais, que ce soit sur un axe horizontal (toutes les personnes engagées dans ce processus de colonisation à une époque donnée) que vertical (diachronique). Le collectif a son importance pour l'exhaustivité du récit d'autant plus qu'il est la base même de l'identité créole : « *Dans la Créolité martiniquaise chaque Moi contient une part ouverte des Autres, et au bordage de chaque Moi se maintient frissonnante la part impénétrable des Autres.* » (P, 202). Le va-et-vient entre Histoire et fiction est bouleversé dans les romans de Chamoiseau. En effet, comme le relève avec perspicacité L.C. Picanço, « dans l'écriture de Chamoiseau, le fantastique devient explication historique, tandis que le fait historique véhicule le doute, l'incroyance, et se métamorphose en mythe et en légende. »²² L'introspection qu'elle soit romanesque ou autobiographique vise donc à matérialiser cette incroyance. Le but de *l'Écrire* n'est pas d'imposer un savoir, mais de « comprendre ce qui nous était arrivé, mieux appréhender ce que nous étions, mieux explorer notre existence. » (P, 78-79) Les trois verbes mettent la démarche sous le sceau de l'inquisition intellectuelle²³ auto-engendrée et qui rapproche l'écriture de Chamoiseau des essais dialogiques de Diderot, dans ce brouillage entre pensées réelles de l'auteur et fiction.

Le registre introspectif autorise Chamoiseau à laisser sa parole fluctuer, à se contredire sereinement dans ce texte essayistique qui tient tout autant de l'autobiographie que du romanesque. Tout concentré à questionner l'entité introspective par « une mise en doute systématique des prétendues “vérités générales” »²⁴. Parallèlement, il insérera dans *Écrire en pays dominé*, de longs passages à visée cognitive, c'est-à-dire, « où l'accent est mis sur les idées exprimées »²⁵ ; « on aboutit au registre de l'essai *absolu* où l'énonciateur n'est plus que simple relais d'un discours qui parle à travers lui »²⁶. Car le but de Chamoiseau n'est évidemment pas de se perdre dans une réflexion sur l'Histoire personnelle ou collective, mais d'amener son programme littéraire à prendre forme. Il tente de dépasser la

²² Luciano C. Picanço, *Vers un concept de la littérature nationale martiniquaise*, op. cit., p. 88.

²³ Cette inquisition est parfois explicitée par la grammaire textuelle comme dans le passage ci-après : « J'arpentais solitaire [...] J'arpentais en solitude ces secours au tourisme [...] J'arpentais cette modernisation aveugle [...] J'allais dessous [...] J'allais parmi [...] » (P, 228). « J'allais en solitude [...] En solitude [...] En solitude [...] » (P, 230). « J'arpenne encore, en solitude, ces anciennes résistances [...] échouant à concevoir une domination généreuse » (P, 231). Répétitions, imparfait et formules répétitives nous montrent comment le poème et l'essai s'entrelacent.

²⁴ Marc Angenot, *Dialogues de sourds. Traité de rhétorique antilogique*, Paris, Fayard/Mille et une nuits, 2008, « *Doxa* et écart paradoxal », ch. 4.

²⁵ Robert Vigneault, « Projet de typologie : Les Registres de l'essai », p. 236.

²⁶ *Ibid.*, p. 237.

problématique suivante : « [...] exprimer le monde, non pas le raconter, l'expliquer, y voyager, mais [...] le saisir tout frémissant de langages, et tenter, dans cet impensable frémissement, ne serait-ce qu'une demi-seconde, de deviner ce que doit être aujourd'hui LA langue : le chant neuf de la littérature »²⁷. Littérature/Langage/Monde est la triade que Chamoiseau explore en revisitant l'idée même du « registre *cognitif* » élaboré par Vigneault.

Frantz Fanon, théoricien et psychiatre martiniquais, se penche sur une aporie contre laquelle se heurte l'ancien colonisé de la France : « Parler, c'est être à même d'employer une certaine syntaxe, posséder la morphologie de telle ou telle langue, mais c'est surtout assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation »²⁸. La langue nationale en Martinique est le français. Pourtant, trônant dans les strates officielles de la société (école, administration), elle n'est pas pour eux la langue vernaculaire qui est le créole, également langue maternelle pour la plupart des Martiniquais. Les auteurs martiniquais sont donc confrontés à une double difficulté quant au choix de leur langue d'écriture : ils disposent d'une part d'une langue normée qui les réduit en les dominant, d'autre part, d'une langue faible et dominée, qui leur interdira d'accéder à une renommée internationale. De ce fait, les réflexions métatextuelles sur la langue ne sont pas rares ni simples puisqu'elles évoluent au cours de l'essai. « J'écrivais des poèmes dans une langue française que je n'interrogeais pas. Elle ne me posait pas de problèmes. Elle était dominante, et de l'arpenter m'emplissait d'une certitude active qui semblait créatrice » (P, 60). Tels sont les premiers mots de l'auteur à ce sujet. Fidèle aux théories de Fanon, Chamoiseau se rend rapidement compte que « Cette langue [...] amplifiait d'une auréole la domination qu'elle conservait intacte » (P, 61). Ce questionnement dans *Écrire en pays dominé*, semble trouver un compromis : « j'utilisais la langue dominée pour des bandes dessinées, des histoires racontées en contrebande. Avec la langue dominante, appelée dans mes poèmes, je hélais la liberté avec des souffles graves. » (P, 62) Cette « affaire de langue n'est pas si simple », lui répond le vieux guerrier. La révélation vient à Chamoiseau suite à une lecture de Frankétienne qui écrit en créole :

Des mots créoles jaillis des profondeurs rurales (et d'un imaginaire rebelle) sont soudain mis au service [...] d'une fête langagière inouïe, d'une structuration tourbillonnante, déflagration monumentale que je pensais inconcevable dans une langue écrasée. La langue créole fissurant soudain sa gangue, et se dressant en œuvre d'art. (P, 85)

C'est une véritable révolution dont Chamoiseau s'inspirera et qui lui vaudra, pour ses textes, les éloges de Kundera²⁹ entre autres.

²⁷ Le programme littéraire de Patrick Chamoiseau se retrouve dans la plupart de ses essais. Mais c'est dans l'entretien avec R. Albouker que l'auteur décrit avec la plus grande précision ce qu'il entend par « littérature-monde », terme qui fait écho au « Tout-Monde », concept établi par Glissant.

²⁸ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, [coll. Esprit], 1952] 1971, p. 13.

²⁹ Dans *Une Rencontre* de Kundera : « Sa langue, c'est le français, bien que transformé ; non pas créolisé, mais chamoisé : il lui donne la charmante insouciance du langage parlé, sa cadence, sa mélodie... », p. 112.

Plus que le discours métatextuel sur la langue, cet essai véhicule *dans* sa langue propre, la pensée de Chamoiseau. Le registre cognitif qui vise à faire réfléchir sur l'usage de la langue n'est alors pas seulement idée, il est usage et mise en pratique. C'est tout d'abord le rythme général de certains passages qui est « chamoisé », ce qui donne à l'ensemble un aspect très vivace, voire violent, faisant penser au pamphlet : « Mythes. Rythmes. Émotions. Tradition. Ethnies. Peuples. Cosmogonies [...] Ogotomméli. Architectes de Djénné. Chaka [...] Malcolm X. Toussaint Louverture... Légitimer des différences. Inventorier les héros noirs » (P, 55) La langue est ici fragmentée et secouée dans une improvisation rythmique et phonique plus proche du rap que d'un essai conçu pour l'écrit. Pourtant, ces fragments oralisés sont en vers !

D'autre part, l'omniprésence de mots-valises non figés dans la langue française est symptomatique du style de Chamoiseau dont les exemples jalonnent le texte : « auteurs-aimés », « limons-mots », « paillettes-verbos étincelantes », « dominés-frères », etc. Le lien syntaxique véhiculé par le trait d'union nous force ici à comprendre que ses frères sont tous dominés. Certains passages en présentent même une déclinaison inventive : « Ces livres allaient résonner un à un [...] Lire et relire, lire encore. Lire-triste. Lire-joie. Lire-sommeil. Lire-gober-mouches. Lire-sans-lire. Lire-réflexe. Lire-obligé. Lire-sauter-pages. Lire-relire-encore. » (P, 33). La catégorie grammaticale est rendue floue par l'absence d'article : il ne s'agit pas de substantifs. Pourtant, malgré ces transgressions, le lecteur de cette digression sera forcé d'admettre que ces mots sont intelligibles et dépeignent (mieux encore que les mots acceptés en français) la réalité de cet auteur martiniquais.

Enfin, outre les multiples transgressions de la norme (omission des articles, éniagement du verbe « écrire », glissement des définitions de mots), Chamoiseau invente des néologismes extrêmement riches de sens. Un exemple des plus cyniques est la comparaison de ses camarades martiniquais à des « ombres dotomisées » (P, 196). Ce néologisme ne va pas sans nous faire penser au terme « lobotomisé » qui, adjacent au terme « ombres », ne semble pas forcément illogique. Pourtant, le fait de voir la formation de « dotomisé » à partir de l'acronyme « DOM » (Département d'outre-mer) dont fait partie la Martinique aura son effet, si l'on entend le parallélisme entre le sentiment de faire partie des DOM et l'état dans lequel se trouvent les gens lobotomisés. Or, Chamoiseau explique ces multiples transgressions par l'obligation pour tout auteur de « quelle que soit la langue qu'il utilise, trouver LA langue, c'est-à-dire la plus grande intensité littéraire qu'il lui soit possible de deviner ; ensuite dans LA langue, il doit élaborer son langage, c'est-à-dire sa vision du monde »³⁰. La déconstruction de la langue française, outil-victime du jeu de l'auteur qui entend bien se débarrasser de la norme (qu'elle soit syntaxique, grammaticale ou lexicale) ne manquera pas de surprendre *a priori* le lecteur d'un essai. Si corruptions et transgressions sont ainsi mises en scène, c'est qu'elles font partie de la poésie et de la réflexion de Chamoiseau. Il n'est donc pas étonnant, qu'à l'instar des essais de Barthes, style et fond

³⁰ Robert Albouker, « Langues maternelles, langues déterminantes, langues matricielles », *op. cit.*, p. 142.

soient parties prenantes dans *Écrire en pays dominé*.

Si Chamoiseau désire ensuite définir la littérature, le registre cognitif aura pour fonction, tout comme chez Kundera ou Barthes, de mettre en lumière l'évolution du lexique lié aux pratiques des auteurs. Kundera donne des définitions personnelles de la « tendresse » et du « kitsch » ; Barthes fait de même avec « stéréotype » et « fiction ». Dans *Écrire en pays dominé*, l'auteur revient sur des termes du langage courant pour les redéfinir. Un des exemples les plus fascinants est le mot « île » dont une longue définition fragmentaire débutera par un questionnement : « Ma terre natale était une “île” : quelles forces et quels pièges se lovaient dans ce mot ? » (P, 233) Les guillemets supposent une interrogation non pas tant sur le référent que sur le référé. Quelle en serait la valeur subjective ? Or cette démarche précautionneuse tend à montrer que la définition du concept d'« île » est impossible à fixer, car l'essai « recueille l'impulsion antisystématique dans sa propre démarche et introduit les concepts sans autre forme de procès, “immédiatement”, comme il les reçoit. »³¹ Ainsi, Chamoiseau « reçoit » les perceptions des découvreurs, pour qui les îles sont « les pôles d'un séjour archipélique au long duquel [...] ils naviguaient sans cesse » (P, 241). Pour les colons, les îles sont une barricade entre eux et les autres colonisateurs, une source de richesse qu'il s'agit de défendre et d'exploiter. Les Amérindiens voient « l'œuvre éclatée des îles avec la mer comme un derme vivant : qui *rallie relaye relie*. » (P, 241). Enfin, pour l'auteur lui-même, le terme d'île est imposé par les Dominants, « avec les étroitesse qu'un tel mot véhicule ». S'absoudre de l'île et remplacer ce terme par celui de « Pays » fait partie de la politique de Chamoiseau : une île peut très bien être assimilée à un ensemble plus large. Au contraire, le terme de « pays » s'oppose aux autres « pays », dont la France. Par cet exemple, le lecteur est témoin de la naissance d'une théorie, engendrée non par une démarche systématique, mais grâce à une réflexion non-scientifique qui confronte plusieurs perceptions :

La science, pour asseoir son ambition de domination, a besoin de l'idée du concept comme *tabula rasa* ; c'est la puissance qui est la seule à occuper la table. En vérité, tous ces concepts sont déjà implicitement concrétisés dans le langage dans lequel ils se trouvent. L'essai part de ces significations et les développe, en tant qu'elles sont elles-mêmes essentiellement du langage.³²

Ce qui est visé par ces élaborations de définitions est bien la polyvalence des termes, leur perception par le lecteur ainsi que par l'auteur. Tout comme il peut transfigurer la signification d'un lexème par ce mélange de voix, Chamoiseau intègre à son essai des termes inventés de toutes pièces, que ce soit à partir du créole ou de son imagination. Ces derniers serviront à définir la poétique des auteurs créoles. Leur présence est révélée par des italiques, ce qui renforce leur altérité dans le texte. Par exemple, le concept du *Driveur* : « Le *Driveur* n'a pas de certitudes. Fils de ces hommes

³¹Theodor Adorno, « L'Essai comme forme », dans François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie, op. cit.*, p. 64-65.

³²*Ibid.*, p. 65.

rassemblés là, trop de choses sont effondrées en lui. Et ces effondrements baignent son imaginaire d'une réalité psychique inconsciente : *celle de l'ensemble du monde en ses diversités*. » (P, 193). Cette invention mène à une personnification du « fou créole », figure littéraire récurrente. Fonctionnant comme la mangrove, d'une définition préalablement instaurée, celle du Driveur, bourgeonnera un autre concept : « le djob c'est la Drive au travail » (P, 196). Si le lecteur refuse d'admettre un concept, il sera mené tôt ou tard à une aporie qui bloquera sa compréhension. Le dialogue inter et extra-textuel nécessite bien une focalisation sur les idées et non plus sur la personne du narrateur.

C'est finalement dans la présentation de dichotomies, *a priori* incongrues, selon nous, exclues de toute théorie philosophique antérieure, que Chamoiseau parfait l'illustration de sa poétique. Or, en inventant des dichotomies que le monde actuel ne considère pas comme *a priori* pertinentes, Chamoiseau tente une fois encore de « saisir le monde tout frémissant »³³, dans ses incertitudes et ses paradoxes. C'est ainsi que sont opposés les termes « Lieu » (originellement employé par Glissant) et « Territoire » (P, 206). Utilisé par les dominants dans leur soif de possession, le « Territoire » est déconstruit point par point, avec une méthode sans pitié qui est étonnamment systématique :

Le Lieu est ouvert et vit de cet ouvert ; le Territoire dresse frontières. Le Lieu évolue dans la conscience des mises-sous-relations ; le Territoire perdure dans la projection de ses légitimités. Le Lieu vit sa parole dans toutes les langues possibles, et tend à l'organisation de leur écosystème ; le Territoire n'autorise qu'une langue et quand les résistances lui en imposent plusieurs, il les répartit selon des dispositifs monolingues. (P, 205-206)

Le « Lieu » reflète la diversité, la contradiction sans prôner une subordination : le « Lieu » coordonne. Ce n'est pas le cas du « Territoire » qui a finalement permis la colonisation et la mise en place de l'hégémonie du savoir Occidental. Or, ce qui est extrêmement intéressant, c'est que ce que cherche à faire Chamoiseau ici, pour la sociologie, l'histoire de la Martinique, correspond parfaitement à la démarche de l'essayiste qui « désobéi[t] aux règles orthodoxes de la pensée »³⁴. À ce sujet, il n'est pas rare d'observer une circularité de la pensée, qui s'oppose à la linéarité de la démonstration logique. Ainsi, si notre mémoire a retenu les premiers propos du vieux guerrier, le concept de « Territoire » est loin de nous paraître étranger. À deux reprises, ce personnage nous met en garde contre le Territoire : « les États occidentaux avaient transformé leur *pays* en *Territoire*, c'est-à-dire qu'ils avaient déployé, sur la diversité originelle de leur espace, les centralisations de *l'Unicité*. » (P, 26). Deux pages plus loin, le vieux guerrier poursuit dans une harangue presque pamphlétaire :

Les États-colonialistes se projetèrent à partir de leurs « Territoires », c'est-à-dire (au

³³ Robert Albouker, « Langues maternelles, langues déterminantes, langues matricielles », *op. cit.*, p. 144.

³⁴ Theodor Adorno, « L'Essai comme forme », dans François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie*, *op. cit.*, p. 84.

sens où l'entend M. Glissant) de cet espace géographique, possédé de manière quasi divine par mythes fondateurs et filiation biblique, et à partir duquel on est autorisé à étendre sa « Vérité » aux peuples barbares. Vérité de sa race. Vérité de sa langue. Vérité de sa culture. (P, 28)

Notons le glissement entre « États occidentaux » et « États colonialistes » comme s'il s'agissait de synonymes. En proposant des dichotomies inattendues, Chamoiseau met en pratique sa politique dans une poétique essayistique, exprimant son aversion pour une Vérité qui s'érige en concept absolu. C'est ce genre d'énoncés hégémoniques qui le rapproche parfois du pamphlet, de la parole subjective comme nous pourrions le dire de Kundera, notamment lorsqu'il use d'arguments d'autorité : « ce que j'appelle "territoire"... » La Sentimenthèque apparaît dans de tels passages sous un jour nouveau quand l'essayiste s'empare de la pensée de certains auteurs de renom tels que Proust³⁵, Cortázar³⁶, Segalen³⁷ ou Faulkner³⁸, s'opposant, d'après lui, à l'idée du « Territoire ».

Une autre dichotomie langue/langage, non pas empruntée à la linguistique, vise à expliquer pourquoi : « Moi, créole américain, je me découvrais plus proche de n'importe quel Caribéen anglo ou hispanophone que de tout autre parlant-français comme moi-même, échoué de par le monde » (P, 255). Pour Picanço, critique des littératures antillaises : « la langue n'est que la *métaphore* du langage, ce qui fait que toute écriture soit, enfin, *omniophone*, un langage en train d'habiter transitoirement une langue »³⁹. La dichotomie repose sur l'idée que la Langue n'est pas un concept suffisant et qu'il faut donc le remplacer par celui de Langage. Or, « Deviner en langage une parole mienne n'est pas créoliser les langues, les jouer en mécaniques de petits mélanges » ; c'est « les accueillir, les honorer » (P, 256). Chamoiseau remplace donc « Langue » (après l'avoir redéfinie et torturée) par « Langage », qui lui semble plus approprié. Chamoiseau cherche ainsi à « faire éclater, à l'aide de concepts, ce qui n'entre pas dans les concepts ou ce qui révèle, par les contradictions desquelles ils s'emmêlent, que le réseau de leur objectivité n'est qu'une manifestation subjective organisée »⁴⁰. En bousculant ces concepts, c'est la perfidie de l'esprit occidental qui est révélée. L'essayiste fait ainsi d'une pierre deux coups : en rédigeant un essai « antisystématique », il parvient à faire dialoguer ses idées dans une entreprise où « la non-vérité dans laquelle l'essai s'enfonce en connaissance de cause est l'élément de sa vérité »⁴¹. Le dialogue engendré sans cesse entre les différentes instances qui invalident et/ou justifient certains postulats, conceptions, termes, concepts, ne font que renforcer la force de

³⁵ « De Proust : Contre l'unicité de l'Être, le fugace du réel éclaboussant les strates de notre esprit changeant, là où toute vie ténue, incertaine, sédimente en désordres d'imperceptibles tonalités... » (P, 210).

³⁶ « De Cortázar : L'ensemble entrevu de mille éclats, et laissé libre – ouvert – à son désordre... » (P, 209).

³⁷ « De Segalen : L'Existence, intensité, goûtée de Différence et de Divers » (P, 208).

³⁸ « De Faulkner : L'absence-présence amérindienne, l'opaque des Noirs esclaves, toute lignée fracassée-
emmêlée, la terre neuve au monde neuf... – dans ce tragique aveugle, tenter l'impossible parole... » (P, 207).

³⁹ Luciano C. Picanço, *Vers un concept de la littérature nationale martiniquaise*, op. cit., p. 95.

⁴⁰ Theodor Adorno, « L'Essai comme forme », dans François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie*, op. cit., p. 83.

⁴¹ *Ibid*, p. 77.

l'inquisition. Tout en théorisant et mettant en place sa politique, Chamoiseau porte un coup fatal aux carcans français et va même jusqu'à pousser plus loin que jamais un genre (l'essai) qui leur est cher. Et c'est dans cette nouvelle virevolte qu'il atteint son but : « je me mis à écrire ce livre, non pour des vérités, mais pour vivre disponible, questionner, dégager des tremblées, soucieux d'échapper aux réflexes de la survie aveugle pour tenter la distance, le symbole aux répertoires multiples, choyé par les concerts du Lieu invoqué et du monde retrouvé. » (P, 313). Chamoiseau dessine une esquisse de la Littérature-monde.

Tout comme il y a une culture plus influente que les autres, une Histoire s'imposera, des formes d'art seront acceptées ou repoussées. Chamoiseau présente dans *Écrire en pays dominé* non seulement une politique martiniquaise qui réintroduit l'Histoire dans sa pluralité individuelle et culturelle, une poétique transfigurant la langue française tout en l'honorant, mais aussi une nouvelle approche de l'essai, ou plutôt une réappropriation de la définition d'Adorno. Chamoiseau, convoque ses prédécesseurs (les théories de Césaire⁴², les torsions de la langue créole de Franketienne, etc.) pour ensuite transmettre sa propre poétique, née de la conscience qui « transforme par son souffle chaotique toutes nos vieilles assises et nos vieilles certitudes »⁴³. Pourtant, dans un tourbillon cognitif, son essai est un immense champ de bataille où la contradiction, la destruction des systèmes sont maîtres. Les vérités sont aussi nombreuses que les perceptions subjectives qui désirent s'entendre appeler « créole ». Inutile de tenter d'ordonner ce qui nous est donné de lire, car « la loi formelle la plus profonde de l'essai est l'hérésie »⁴⁴. *Écrire en pays dominé*, plus qu'un livre est : « [une] aventure retrouvée comme valeur émotionnelle d'un Écrire de jouvence : les îles désertes, pirates et chevaliers [...] Là, peut se deviner le Roman réinventé du Tout-équiprobable, du Tout-possible démesuré. Là, peut d'éprouver une Poésie Autre, devenue virginale dans tant d'espaces ouverts. » (P, 308).

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

⁴² Dont il précise le parcours : « Alors que le monde s'emballait en décolonisations, M. Césaire vivait une impasse politique. De l'espoir libertaire du *Cahier*, il avait fait la départementalisation » (P, 69). Chamoiseau juge les démarches de Césaire, son évolution dans le temps avec le temps. Cette opposition entre les deux hommes renforce sans doute la supériorité de Chamoiseau et de sa théorie.

⁴³ Robert Albouker, « Langues maternelles, langues déterminantes, langues matricielles », *op. cit.*, p. 144.

⁴⁴ Theodor Adorno, « L'Essai comme forme », dans François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie, op. cit.*, p. 84.

DÉSALIÉNATION DU SIGNE DANS L'ŒUVRE DE CHAMOISEAU : UNE POÉTIQUE BAROQUE POUR UN ÉTHOS EN BRIBES

Triki Wafa
Université de Jendouba, TUNISIE

Depuis l'émergence de la littérature antillaise d'expression française, la plupart des travaux qui y ont été consacrés ont été influencés par la sociolinguistique ou encore la sociocritique. S'agissant surtout de littérature post-coloniale, la question du trauma et de la résistance au colon a toujours été un pilier de la critique de cette production littéraire. Une lecture détaillée de l'œuvre de Patrick Chamoiseau nous révèle la trace d'une résistance particulière qui essaie d'estomper le trauma au profit d'une écriture armée de tracés déroutés, de bouleversements et de redéfinitions des normes habituelles. En adoptant son propre outillage stylistique et conceptuel, Patrick Chamoiseau s'est écarté des autres écrivains antillais en réclamant « une stratégie du recours et du détour »¹. Comment mettre en lumière cet exercice de style chamoisien en le rattachant à la notion de « baroque » sinon par l'analyse de son écriture, des concepts d'éclatement, de métissage et la dimension fantastique présente dans l'œuvre ?

L'éclatement de l'écriture comme manifestation de l'éclatement de soi

Il est d'abord nécessaire de justifier notre recours au mot « baroque » comme notion clé. Ce choix provient du lien que nous avons décelé entre l'esthétique baroque et le style de l'auteur. Le baroque est un mouvement artistique qui trouve son origine au début du XVII^e siècle et qui prône un style architectural axé sur l'aspect massif et chargé, les artifices, le jeu de volumes. Cette esthétique de la surcharge et de la profusion s'est étendue aux autres arts pour caractériser toute une vision du monde marquée par la remise en question et l'idée de scepticisme. En effet, le baroque qui vient comme une réponse à la rigidité du classicisme s'est surtout basé sur une mutation des formes classiques. C'est en prenant appui sur l'origine du mot « baroque » ainsi que sur les notions d'« éclatement » ; de « grandeur » ; de « dispersion » ; de « pluralité » ; de « décentrement » et de « théâtralité », associées à ce mouvement par Philippe Minguet dans son ouvrage *France Baroque*², que nous nous proposons de découvrir les manifestations stylistiques du baroque dans l'œuvre de Chamoiseau³.

¹ Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, [1997] 2006, p. 8.

² Philippe Minguet, *France Baroque*, Paris, Hazan, coll. « Architecture », 1998.

³ Il est à noter qu'une étude de l'esthétique baroque dans le texte chamoisien a déjà été abordée par Dominique Chancé ou encore Jean Perrot, mais sous un angle thématique. En ce qui nous concerne, l'analyse sera majoritairement stylistique et portant sur d'autres œuvres de l'auteur qui n'ont pas été analysées.

L'écriture chamoisienne fait partie de la littérature post-coloniale d'expression française qui ne cesse de remettre à jour ses traces au sens antillais du terme, c'est-à-dire « les miettes »⁴ de l'identité créole. La recherche de la « trace » passe par une logique de l'ébranlement et du réagencement qui devient au gré du texte une véritable poétique.

Le premier aspect baroquisant est celui du « bouillonnement » stylistique. Il est en effet essentiel de remarquer que la page en tant qu'espace matériel de l'expression garde l'aspect d'une pratique de l'écrit visuelle et assez particulière. Notons par exemple la fragmentation du texte dans *Écrire en pays dominé* : à l'image de la fracturation du « moi » de l'auteur, la page est divisée en plusieurs blocs distincts : il y a les « inventaires d'une mélancolie » consistant en des méditations instantanées prononcées par le personnage du vieux guerrier et qui représente dans l'imaginaire chamoisien la voix de la culture créole, nous retrouvons aussi la « Sentimenthèque », séries de citations insérées dans le texte de manière arbitraire et dont la source change à chaque fois. La composition évolue constamment mêlant des bribes de réflexion dont le fil conducteur est à deviner au fur et à mesure de la lecture. Cet aspect « désordonné » du texte renvoie à une définition particulière de l'écriture de Chamoiseau capable selon lui de « mobilise[r] [l']imaginaire mosaïque »⁵. Néanmoins, mis à part la richesse et la diversité du monde créole qui inspire l'œuvre chamoisienne, cet agencement du texte renvoie aussi à l'authenticité de la parole tant réclamée. « Nous revendiquons la langue dominée contre celle dont le soleil nous asséchait. Elle était devenue la trame des authenticités. »⁶ L'auteur a une fascination particulière pour l'oralité, ce « filon matriciel »⁷ qu'il ne cesse d'exprimer dans ses écrits par son recours immédiat aux fluctuations de la parole, aux répétitions, aux mélodies, aux onomatopées, mais surtout à la dynamique qu'elles suscitent. Refusant la rigidité de la langue française dans laquelle il a choisi d'écrire, Chamoiseau procède à un ébranlement des carcans et des codes de cette langue. Qu'ils soient syntaxiques, linguistiques, rythmiques ou même typographiques, tout est réagencé dans le but de frayer un nouvel espace d'expression qui lui est propre. Ce « désordre » ne se limite pas à l'espace de la page, mais atteint la phrase en ce qu'elle a de plus précis. Les mots se bousculent, se répètent et fusionnent parfois, rejoignant les évocations du « baroque » lorsqu'il est synonyme d'éclatement, d'énergie et de dispersion. Éclatement notamment dans la phrase chamoisienne avec sa ponctuation de la « fracture ». Favorisant le point plutôt que la virgule, les phrases sont réduites à des fragments :

⁴ Patrick Chamoiseau, Méditations à Saint-John Perse, dans *Potomitan*, Site de promotion des cultures et des langues créoles, « Atelier linguistique », [Potomitan_P_Chamoiseau](#), 39 : « Dans ce bouillonnement d'hommes, de races, de violences que furent les plantations ; parmi ces miettes humaines privées d'Être et de parole ».

⁵ Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1992] 1994, p. 492.

⁶ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 62.

⁷ Yves Chemla, « Lire et relire les livres de Patrick Chamoiseau », Notes de lecture sur le livre de Samia Kassab-Charfi, *Patrick Chamoiseau*, Paris, Gallimard/Institut français, Hors série Littérature, 2012, dans *Cultures Sud*, [Culturessud_P_Chamoiseau](#).

Il était tombé dans une de ces vieilles sources qui nourrissaient les bois-profonds. Noyade. Une eau glacée-glacée. Il retrouva les cauchemars des cales négrières. Les abysses. La mer sans vent. Le sel. Les vagues. Grand-gueule des squales. L'eau. (P, 85)

Dans cet extrait de *l'Esclave vieil homme et le molosse*⁸, roman que Chamoiseau dit avoir « rêvé », la description d'un moment de courte durée s'opère par séquences. L'usage du point régulier ne donne pas lieu à de nouvelles phrases grammaticales, mais fait se juxtaposer des syntagmes nominaux écourtés. Si l'écrivain avait confié « Avant, j'écrivais peut-être davantage au gré de l'émotion »⁹, son écriture s'affranchit des normes classiques de la syntaxe et de la ponctuation afin d'excéder les limites imposées par le français. Au-delà de la dysrythmie qu'il introduit, l'emploi des substantifs confère au récit une dimension généralisante qui dote les mots d'une dimension abstraite. Les mots « Noyade », « Le sel », « Les vagues » et « L'eau » ne désignent plus des entités dépendantes d'une structure d'ensemble sémantique et syntaxique, mais acquièrent par la majuscule et le point qui leur succède une autonomie les métamorphosant en entités et parfois en images ou mots-images. L'usage du point à la place de la virgule prolonge la durée de la pause et ouvre les possibilités d'interprétation des instances imagées. Le recours à des substantifs dont la portée sémantique est vaste accentue l'impression de généralisation.

Il s'agirait a priori de porter le langage vers l'abstraction. Telle une envolée baroque, les mots rallient le rang des idées et libèrent le texte romanesque de ses frontières référentielles de base pour en faire un véritable espace de réflexion sur le monde, les mots et les choses. L'évènement devient un acte de dé-liaison qui ouvre un monde nouveau. En outre, parmi les stratégies qui distillent la discordance dans le texte chamoisien, l'on perçoit un désordre syntactique omniprésent. Dans *Écrire en pays dominé*, l'écrivain « encourag[e] [son nouvel ami] » « à se moquer de grammaire, syntaxe et orthographe, à *faire roussir* la feuille de ses brûlures intimes »¹⁰, chose qu'il pratiquera très souvent :

C'est revenais que je revenais. (P, 100)

Ni regarder aux environs de lui. (P, 106)

Yeux dans yeux. Pas ciller. Tenir ça. Tenir raide [...] Les yeux du monstre aussi, ouverts en trous-sans-fond. (P, 112)

Dans les trois cas relevés, l'ordre des constituants de la phrase n'est pas grammatical. La première séquence est transcrite en italique dans le texte et n'a d'appui sémantique que le contexte du paragraphe dans lequel elle est insérée. La répétition du verbe « revenir » conjugué au même mode et au même temps renvoie à un trouble psychique du personnage poursuivi par le molosse et dont les dérèglements verbaux témoignent de la même perturbation. Ensuite, la syntaxe est délaissée au profit

⁸ Patrick Chamoiseau, *L'Esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1999] 1997.

⁹ Patrick Chamoiseau « L'Objet de la littérature n'est plus de raconter des histoires », dans *L'Express*, Baptiste Liger, mars 2012. [P_Chamoiseau_LExpress](http://www.latortueverte.com).

¹⁰ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 89.

d'une architecture particulière de la phrase basée sur des hésitations, des répétitions et des pauses. Chamoiseau semble s'interdire un discours de la raison et lui préférer un ensemble de signes désinvoltes et un agencement spontané des constituants de la phrase.

Dans un entretien publié dans *L'Orient littéraire*, l'auteur avoue que chaque texte doit « crée[r] un traumatisme, une onde de choc, un déploiement horizontal »¹¹, une promesse qu'il tient en adoptant à chaque fois une réflexion sur son propre langage. La tragédie linguistique qui hante son œuvre se résout par une « alliance de la littérature, pourvoyeuse de possibles, et du mythe »¹². Le caractère dynamique de l'écriture de Chamoiseau, relevant de la parole du conteur capable de saisir la totalité du monde et la magie des mots, se transforme en une force renversante et subversive qui bâtit une poétique en perpétuelle devenir. Il le souligne en commentant la façon dont il procède : « Une fois que j'ai le squelette de ma structure, je libère la charge émotionnelle, j'attends les "accidents", j'explore mon sujet. »¹³ Penser le style chamoisien à la lumière des concepts baroques semble, par conséquent, trouver sa légitimité dans une œuvre distillant les notions d'éclatement, de révolte et d'instabilité.

L'expansion lexicale comme stylème¹⁴ baroque est tout aussi fascinante. La récurrence des accumulations, des juxtapositions et des énumérations s'expliquerait par le refus des dichotomies et de la hiérarchisation. En effet, par réaction à l'unicité et la domination de la langue française, l'écrivain prend en charge une écriture du pluriel qui « s'oppose à l'idée d'une vérité absolue. »¹⁵ Ceci transparaît par l'usage d'expressions composées comme :

[...] bobine-fil tombée [...] La-peur sans rémission [...] Je m'étais raidi-froid (P, 93)
[...] elle prit-courir¹⁶
Les gens des sept mornes [...] couraient-venir trouver une chance dans les magasins éventrés.¹⁷

Le trait d'union semble combler le soupçon du non-sens et assurer une uni-diversité de sens. Zora Neale Hurston considère que ces « mots-images »¹⁸ que nous avons évoqués précédemment sont des caractéristiques du parler noir américain. Dans *L'Esclave vieil homme et le molosse*, nous remarquons

¹¹ Georgia Makhoulf, Entretien, « Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau : de la nécessité du poétique en temps de crise », dans *L'Orient littéraire*, juillet 2009, [Entretien_Georgia_Makhoulf](#).

¹² Samia Kassab-Charfi, *Patrick Chamoiseau*, Paris, Gallimard/Institut français, Hors série Littérature, 2012, p. 10.

¹³ Patrick Chamoiseau « L'Objet de la littérature n'est plus de raconter des histoires », *op. cit.*

¹⁴ « Un stylème ne peut être qu'une corrélation fonctionnelle, entre deux éléments langagiers au moins, variables ou invariants selon les cas, de quelque ordre que ce soit », Encyclopaedia Universalis, « Stylistique. 3. Enjeux. Les marques stylématiques ». [Universalis_Stylistique](#).

¹⁵ Georgia Makhoulf, Entretien, « Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau : de la nécessité du poétique en temps de crise », [Entretien_Georgia_Makhoulf](#), *op. cit.*

¹⁶ Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1986] 1988, p. 33.

¹⁷ Patrick Chamoiseau, *Une Enfance créole I. Antan d'enfance*, Paris, [Hatier, 1990], Gallimard, coll. « Folio », [1996] 2006, p. 120-121.

¹⁸ Lauri Ramey, *Slave Songs and the birth of African American poetry*, « [...] ce que Zora Neale Hurston qualifie de « mots-images » qui sont fondamentaux dans la langue Afro-Américaine » (« *what Zora Neale Hurston referred to as « picture » words that are central to African American speech.* », New York, Palgrave Macmillan, « Literature & Performing Arts Collection », 2008, p. 98.

aussi un usage fréquent des hyponymes s’opposant à la rareté de l’hyperonyme. Le mot « arbre » est décliné dans une abondance lexicale spécifique de la flore, comme pour valoriser une multiplicité des lieux de mémoire. Le profond mépris envers la nomenclature de l’Unique engendre un grouillement propice à l’ondoiement de la sensibilité créole. Dans *Texaco*, cette phrase très significative en témoigne : « il me parla du vaste tissu qu’est la Littérature, une clameur multiple et une, qui rassemblait les langues du monde, les peuples, les vies. »¹⁹ Le recours aux métaphores participe de cette expansion sémantique :

[...] lianes de douleur (P, 21)
[...] moelleux des rosées (P, 62)
[...] des femmes à cheveux d’algues (P, 36)

Ainsi que les oxymores : « une obscure clarté » (P, 86) et les infinitifs :

[...] un vouloir-détruire (P, 100)
[...] je m’envoyais-aller (P, 123)
[...] vers l’à-construire imprévisible (P, 146)

Prônant une démarche asyntaxique et empruntant les mécanismes de la langue créole que Chamoiseau manipule à sa guise, le texte devient une racine démultipliée d’images, de sens et de figures. L’insertion de procédés d’écriture typiquement créoles dans la langue française, tels que la lexicalisation, la juxtaposition dans les syntagmes de prépositions ou encore les constructions verbales sérielles, explique l’entremêlement de deux sphères référentielles et linguistiques et la richesse qui en émane. À la question posée sur la structure narrative créole que Chamoiseau emploierait, il répond :

Ce n’est pas de l’ordre de la recette. C’est-à-dire que ce n’est pas une mécanique que j’exprime. Il y a une structuration, mais lorsque j’écris je ne suis pas en train de me dire que je vais appliquer telle méthode pour créoliser mon texte. C’est quelque chose qui est un état d’esprit, cultivé avant le texte, mais qui s’exprime dans le texte²⁰.

Force est de constater que l’auteur les insère spontanément dans une langue française qu’il intériorise. Si pour Glissant : « [...] la langue créole apparaît comme organiquement liée à l’expérience mondiale de la Relation. Elle est littéralement une conséquence de la mise en rapport des cultures différentes, et n’a pas préexisté à ces rapports. Ce n’est pas une langue de l’Être, c’est une langue du Relaté »²¹, il apparaît clairement que Chamoiseau célèbre la « mise-en-relations » de

¹⁹ Patrick Chamoiseau, *Texaco*, *op. cit.*, p. 416.

²⁰ « Une Lectrice dans la salle. Entretien avec Patrick Chamoiseau », dans Rose-Myriam Réjouis, *Veillée pour les mots*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du sud », 2005, p. 107. Publié auparavant en 1999 « A Reader in the Room : Rose-Myriam Réjouis meets Patrick Chamoiseau », *Callaloo*, vol. XXII, n° 2, p. 346-350.
Lehman.cuny_ile.en.ile_paroles/chamoiseau, août 2002.

²¹ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 411.

Glissant, reprise dans *Écrire en Pays dominé*²², et préconise un dépassement des limites territoriales et des codes pour pouvoir accéder à la « totalité-monde », une notion défendue par Glissant et qui rappelle le processus baroque de gommage des frontières :

Le classicisme pour moi c'est ce qui se passe quand une valeur particulière veut et tend à être une valeur valable universellement. Je crois qu'il nous faut abandonner l'idée de l'universel. L'universel est un leurre, un rêve trompeur. Il nous faut concevoir la totalité-monde comme totalité, c'est-à-dire comme quantité réalisée et non pas comme valeur sublimée à partir de valeurs particulières.²³

« Le baroque fantastique »

Dans *Texaco*, l'écriture est conçue comme « sorcière du monde. »²⁴ L'acte d'écrire est assimilé à une trahison, une souffrance, un déchirement imposé par le colon. Lui préférant l'authenticité et la liberté de l'oralité, Chamoiseau ne cessera à aucun moment de l'œuvre de soumettre « la langue du Maître »²⁵ à la jubilation d'une puissance libératrice. Le signe linguistique est en effet défini comme « ces formes closes, racornies sur elles-mêmes, dénuées d'élan ou d'énergie. »²⁶ L'amplification, la fragmentation, l'abstraction ou encore l'expansion sémantique sont autant de réponses à une langue de claustration et de monotonie, façonnant une poésie particulière qui repose sur le mouvement et l'autoquestionnement.

L'association des deux termes « le baroque fantastique »²⁷ pour emprunter l'expression de Marianne Closson, a priori étonnante, repose selon nous sur deux points : il y a tout d'abord le moment de crise qui les a fait naître, le baroque caractérise la subversion des normes classiques, le fantastique quant à lui se manifeste comme une remise en question des causalités rationnelles et d'un certain ordre logique des choses. Puis la thématique du regard, celle du désordre et de la rupture et de l'entre-deux comme élément propice à l'expression du refoulement, de l'hésitation et de la métamorphose, notions essentielles dans la manifestation littéraire des deux concepts. Le roman *L'Esclave vieil homme et le molosse* l'illustre parfaitement avec la fuite comme motif principal, la perception des espaces, en particulier du paysage naturel. Dans sa quête du sens et de sa propre vision du monde, Chamoiseau occupe une posture de créateur et adopte une écriture apocalyptique par laquelle il parvient à redistribuer la ligne de partage entre la réalité et l'imaginaire, le silence et le dit, le passé et le présent, réalisant ainsi la promesse Césairienne :

²² Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 272.

²³ Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 136.

²⁴ Patrick Chamoiseau, *Texaco*, op. cit., p. 277.

²⁵ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 61.

²⁶ Patrick Chamoiseau, *Une Enfance créole II. Chemin-d'école*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1994] 1996, p. 31.

²⁷ Marianne Closson, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : genèse de la littérature*, Genève, Librairie Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », p. 387.

Mon passé est là qui me montre et me dérobe son visage. Mon avenir est là qui me tend la main. Des fusées montent. C'est mon enfance qui brûle. C'est mon enfance qui parle et me cherche. Et en celui que je suis celui que je serai se lève sur la pointe des pieds... Et ce qui émerge aussi c'est le vieux fond ancestral.²⁸

Du mouvement de la fuite – d'un vieil esclave appartenant à une plantation de cannes à sucre martiniquaise et la course qu'il entreprend, poursuivi par un molosse – naît une fusion entre le personnage et son environnement, qui donne au récit une dimension fantastique. Le cadre spatial ou ce que nous pouvons appeler « décor » est inhérent au fantastique comme il l'est aussi au « baroque ». Dans le récit, l'espace est tout d'abord surchargé et spectaculaire, s'inspirant de la nature caribéenne, choisi pour son importance historique puisqu'il marque une période primordiale dans l'histoire antillaise : l'esclavage. Plus de trente-cinq plantes tropicales y sont évoquées :

Voilà les Acajous, blindés d'écorce grisâtre [...] Voilà les Lauriers-roses, longues feuillées inquiètes, velues-blanchâtres [...] Voilà les Courbarils au cœur rougi-massif dont le miracle se révèle dans les moyeux de distilleries. Oh, les Gaïacs plus raides que roche, âme de résine musquée [...]. Mahoganis-ti-feuilles, Mahoganis-gwan-feuilles, oui, c'est vous-mêmes. Ho, Acomas fleurs jaunes, filtreurs de souffle amer qui est éternité. (P, 90)

Les termes « île » et « terre » sont déclinés sous leurs formes plurielles tout au long du texte : « Oui, nos rêves s'entremêlent, une nouée de mers, de savanes, de Grandes-terres et d'îles » (P, 128), « dans les isles-à-sucre » ; « Pourtant ici, *terres amères des sucres*. » (P, 17). Le pluriel comme marque syntaxique révèle une fragmentation dans l'espace géographique. Pour Henri Lefebvre « [...] tout est langage : la musique, la peinture, l'architecture. L'espace donc, réduit à des signes, et à des ensembles de signes, entre dans le savoir. Et de proche en proche, tous les objets dans l'espace ! »²⁹ La volonté de situer l'action dans ce cadre à la fois « hyperbolique », fragmenté et chaotique permet à l'écrivain de retracer les délimitations géographiques et d'ébranler l'ordre colonial régissant. En outre, la distribution de l'espace est marquée par une préférence pour l'élévation : « Le Maître regarde de temps en temps vers les hauteurs où sa Grand-case se découpe contre le ciel » (P, 28). L'espace est aussi personnifié et devient un acteur romanesque en même temps que l'esclave, le molosse et le maître :

Il voit les méandres, les grilles et les signes mener errances dans le velours-raphia. (P, 76)
Les arbres mâchonnent un fond d'éternité. (P, 77)
La respiration des broussailles (P, 78)

Le marronnage dont il est question dans l'œuvre donne lieu à une redistribution des lieux, et le fil conducteur, l'élan vers la libération, s'étend à la totalité des éléments environnants. Le mode

²⁸ Aimé Césaire, « Poésie et Connaissance », dans *Tropiques*, n° 12, 1945, p. 167.

²⁹ Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Economica, [coll. « Ethnosociologie », 2000] Anthropos, 1974, p. 157.

fantastique trouve sa légitimité dans ce premier aspect « vivant » et mouvant du cadre spatial. De plus, ce même espace est aussi mystérieux et menaçant, mettant en scène une atmosphère macabre, propice au surnaturel : « des blocs de sang qui s'égaillent en cris. » (P, 75) ; « Des gluées luminescentes dévalèrent des hauts fûts » (P, 65) L'actant « spatial » peut même devenir agressif et violent : « Ces gifles végétales » ; « avant qu'une main végétale ne l'empoigne à nouveau. » (P, 62)

Le « décrochage » du réel se fait donc par le biais d'une atmosphère fantastique, dans laquelle l'espace n'est plus un simple circonstant, mais participe avec le personnage du vieil esclave à la décomposition des scories coloniales. En effet, dominé par une perspective fuyante, Chamoiseau défie la vision d'un espace cartésien, homogène et géométrique pour privilégier un espace en devenir et en constante mutation formelle. Plusieurs éléments qui lui sont inhérents comme la terre, l'eau, la lumière traduisent, justement, cette propension permanente à la dissolution des formes et à leur recomposition.

D'après Le Dictionnaire étymologique de la langue française, le mot « fantastique », difficile à cerner, a signifié jusqu'au XVIIe siècle : « chimérique, imaginaire, de pure apparence »³⁰. Tzvetan Todorov le définit comme : « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un évènement en apparence surnaturel. »³¹. Pour Pierre Georges Castex, il repose « sur une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle. »³² Dans cette lignée de l'axiome fantastique consacrant la rupture des constances réelles et l'intrusion du subjectivisme comme point de départ, la description du paysage naturel par le vieil esclave à travers le filtre de la poussière, ainsi que la présence des créatures surnaturelles et surprenantes s'inscrivent dans l'esthétique baroque chamoisienne reposant sur la fantaisie et l'imagination : « Son esprit se déforme. Lentement. Il entrevoit des formes, troublées, troublantes, toutes menaçantes. Impossible à identifier. Elles sortent du néant. » (P, 72). Cette atmosphère vaporeuse donne lieu à des hallucinations et des peurs violentes et incontrôlables qui nous rappellent à plusieurs égards les textes poétiques du XIXe siècle. Obéissant à l'approche de Bachelard : « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. »³³ Les indices textuels variés participent à une mise en scène théâtrale baroque. La description des différentes « visions » du fuyard révèle un « bazar d'émotions »³⁴ guidé par l'angoisse et la souffrance :

Il y a neuf vagues chevelues de terreurs [...] des agonies qui brisent des miroirs (P, 73)

Il se voit [...] ballotté par des gueules de requins, alourdi par des chaînes, et traînant aux en-bas de la plus sombre des mers (P, 76)

³⁰ Adolphe Mazure, *Dictionnaire étymologique de la langue française usuelle et littéraire*, Paris, Librairie classique d'Eugène Belin, 1863, p. 106.

³¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 29.

³² Pierre Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris José Corti, 1951, p. 8.

³³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 17.

³⁴ Patrick Chamoiseau, *Une Enfance créole II. Chemin-d'école*, op. cit., p. 158.

Il voit des diables en commerce dans des pieds-fromagers (P, 74-75)
Les hallucinations refluent sous cette force, souveraine telle une voix primale en quelque terre biblique.
Les hallucinations font images (P, 74)
[avant] Son réveil [en] sursaut (P, 77)

Favorisant le mode de l'ambiguïté, Chamoiseau use d'une écriture « hésitée » qui se reprend et se corrige, sans donner de réponse définitive au lecteur. À des fins contestataires et idéologiques, l'écriture épouse l'atmosphère troublante et troublée du roman et s'y mêle : « Il voit des zombis à tête d'arbre, ou bien sans bras ni jambes, ou bien à gros tétés. » (P, 75) ; « Je restai froid, je veux dire bleu-saisi-pétrifié. » (P, 93). De plus, la mention aux couleurs est toujours exprimée dans la subjectivité et le changement, ce qui amplifie le côté spectaculaire du cadre fuyant, en devenir, entre la réalité et le fantasme : « Sur l'Habitation, on le vit noir, luisant jusqu'au bleu lunaire, avec quelques taches blanches qui évoluaient peut-être. » (P, 35). Plus loin dans la même page une rectification se fait aussitôt : « Mais [...] les esclaves qu'il avait rattrapés l'avaient vu parfois rouge, ou bleu-vert, ou encore habité des vigueurs orangées d'un cœur de flamme vivant. » (P, 35).

Todorov affirme d'ailleurs que « dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux »³⁵. Cette écriture de l'entre-deux ne serait-elle pas fantastique par excellence ? L'indicible, que l'image tente de nous révéler ne serait-il pas un pilier de ce « baroque fantastique » propre à Chamoiseau ? Notons aussi que la mise en scène de ces « hallucinations » (P, 74) est corroborée d'un champ lexical d'une extrême brutalité :

Son venin s'était massé au ventre de ses crocs (P, 93)
l'Innommable [...] peut s'avaler et renaître en même temps (P, 96)
J'avais vu les morts qu'engendrait sa morsure, ces corps gonflés d'une chimie charbonneuse » (P, 96)
j'eus envie [...] de lui écraser les vertèbres dans mon poing (P, 97)

Nous pouvons relever des verbes tels qu'« arracher » (P, 94), « pétrifier » (P, 96) « convulser » (P, 101) qui accentuent l'aspect fantastique dont il est question. Dans son ouvrage *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650). Genèse de la littérature fantastique*, Marianne Closson souligne que : « Les apparitions surnaturelles sont donc clairement les produits d'une imagination dérégulée par la douleur, mais elles disent aussi plus véritablement l'intensité de la souffrance qui s'exprime ainsi à travers une horreur hallucinée. »³⁶

« Mais toujours affamé des d'extrêmes »³⁷ comme il l'avoue dans *Enfance créole II*, Chamoiseau crée une mutation dans la forme « figée » que peut prendre le roman pour y introduire un traumatisme stylistique possible par le fantastique. D'ailleurs, le marronnage comme symbolisation intellectuelle de

³⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1976, p. 29.

³⁶ Marianne Closson, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650). Genèse de la littérature fantastique*, Genève, Librairie Droz, 2000, p. 398.

³⁷ Patrick Chamoiseau, *Une Enfance créole II. Chemin-d'école*, op. cit., p. 32.

la libération et de la déconstruction des marques coloniales, engendre un paysage qui n'est plus seulement étrange, mais qui se fait étrangeté, capable de toutes les possibilités de l'imagination :

La mer qui pénétrait les chairs pour en contrarier l'âme, ou la décomposer (P, 33)
[...] le vent lui-même, éblouissant comme une ruée d'ombre, venait parachever la dévastation (P, 34)
[...] les arbres se rapprochèrent dans le plus dense des pactes (P, 60)
[...] les Grands-bois l'enveloppèrent serré. Il dut s'immobiliser. L'immobilité fut, là, une chute en abîme et une élévation. Elle lui fit connaître la nausée des momies et des ressuscités, le trouble des emmurés vivants et l'exquise amertume du coma des martyrs (P, 62)
Les étoiles diffusèrent une lueur béate qui sculpta les fougères. (P, 60)

Cette écriture qui se fait « image » nourrit la mise en scène de l'esthétique baroque et sa dimension fantastique. L'animisme qui envahit la représentation spatiale permet la création d'« Un autre monde. Un autre réel » (P, 59) comme l'indique le personnage lui-même. En y greffant un mouvement chaotique, Chamoiseau procède à un enchevêtrement du réel et de l'imaginaire, du fantastique et du lyrique en élaborant un éloge du passionnel et de l'extrême. Pour reprendre une expression de Glissant : « Le temps fort de cette évolution est le métissage, dont la volonté baroque dévale le vertige : des styles, des langages, des cultures. Par la généralité de ce métissage, le baroque achève de se “naturaliser” »³⁸. Ce qui s'avère correspondre à une poétique de l'ébranlement chère à Chamoiseau. L'espace qui est en perpétuel mouvement de fuite est à l'image d'une écriture qui se déclare inachevée et jamais aboutie. À travers l'imagination et le rêve, Chamoiseau fait de son texte le seul garant d'une reconstruction mémorielle et identitaire.

C'est parce que le risque du silence hante l'œuvre de tout écrivain antillais et en particulier celle de Chamoiseau qu'une écriture de l'excès comble le soupçon du vide. Passant de l'indicible et de « l'Innommable » à ce que Lise Gauvin appelle la « *surconscience linguistique* »³⁹, l'écrivain imprègne son texte de toutes les fantaisies verbales aptes à exprimer sa vision du monde et de la littérature. Le baroque ouvre par l'ambiguïté qu'il instaure dans le texte des possibilités linguistiques et référentielles et permet un épanouissement d'une écriture de l'excès. L'écriture chamoisienne puise dans la splendeur du baroque l'expression d'un refus de l'autorité coloniale. À l'image de son personnage « désaliéné » et libéré des carcans de l'esclavage, l'écrivain réussit par le biais d'une écriture saillante à renommer le monde et à reconstruire l'architecture des valeurs comme le prouve cette citation de l'auteur qui résume son projet poétique :

[...] j'aimerais ajouter que la littérature contemporaine doit avoir une dimension fondatrice. Elle a un rôle à jouer, celui d'aider les individus à construire leur architecture de valeurs. Le monde subit la pression des valeurs standardisantes et, face à cela, le poétique est nécessaire. Le poétique permet de vivre la

³⁸ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990, p. 92.

³⁹ Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, op. cit., p. 6.

complexité, de rentrer dans une pensée du tremblement, d'accepter de ne pas être dans la certitude. Il y a chez Glissant une phrase très forte et très éclairante pour moi : « Rien n'est vrai, tout est vivant. »⁴⁰

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

⁴⁰ Georgia Makhoulf, Entretien, « Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau : de la nécessité du poétique en temps de crise », [Entretien_Georgia_Makhoulf](#), *op. cit.*