

Józef Kwaterko

Université de Varsovie

De la revendication identitaire à la poétique de la transculturalité : le statut de l'oralité chez Patrick Chamoiseau*

Tous les romans et essais de Patrick Chamoiseau partent d'une problématique de la langue qui se répercute sur un usage spécifique de celle-ci. La langue, objet d'interrogations multiples, obsédantes, devient elle-même le récit ou l'aveu d'une recherche, fragmentée par une écriture hétérogène, qui ne trouve son unité que dans une opération où se combinent sans cesse une quête de l'authenticité de l'expression de l'auteur et les résistances de son matériau, le langage littéraire. Cette quête de soi, à la fois introspective et prospective, est aussi celle d'une mémoire collective dispersée. Elle se révèle dans les avancées d'une œuvre, dans une trame narrative où la transformation du statut de l'auteur de « Marqueur de parole » en « Guerrier de l'imaginaire » retrouve son plein sens autant sur le plan socio-idéologique qu'existential et esthétique. On peut en effet observer chez Chamoiseau un changement du rapport à la langue d'écriture qui correspond, dans le contexte diglossique de création de l'écrivain antillais, à ce que Lise Gauvin appelle la *surconscience linguistique*, « c'est-à-dire conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint »¹. Chez Chamoiseau, cette « surconscience » semble être éprouvée comme une tension (qui vise à son propre dépassement) entre la contrainte et l'ouverture, entre l'impératif idéologique et éthique d'une filiation directe au conteur créole, à sa Parole, et l'impératif de l'écriture, de la transformation alchimique de l'oralité en *texte*, en écriture romanesque. Cette contrainte, figurée chez Chamoiseau comme un clivage où contrastent la vision du monde et la vision de la langue elle-même, correspond *grosso modo* à deux périodes : celle des années 1980 où paraissent le conte *Maman Dlo contre la fée Carabosse* (1981) et les deux premiers romans, *Chronique de sept misères* (1986) et *Solibo Magnifique* (1988), et celle qui commence dans les années

* Cette publication est réalisée dans le cadre d'un projet de recherche 2007–2010 financé par le Ministère de l'Enseignement Supérieur en Pologne.

¹ L. Gauvin, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004, p. 256.

1990, marquée par la publication d'*Éloge de la créolité* en 1989 comme point charnière, et qui comprend *Texaco* (1992), les deux volets d'*Une enfance créole* (1990 et 1993), *L'esclave vieil homme et le molosse*, *Écrire au pays dominé* (1997), *Bibliographie des derniers gestes* (2002) et *Antan d'enfance* (2005).

À l'horizon de la première période, qui reste fortement marquée par une idéologie de la survivance et de la spécificité (de la « différence ») créole à préserver, la voie recherchée par Chamoiseau est de transmettre l'oralité par l'écriture en pratiquant une anamnèse personnelle, révélatrice d'une oralité créole qui a subi, dans le contexte colonial et néo-colonial des Antilles, ce qu'il appelle « une déportation culturelle majeure »². En effet, la langue créole est figurée dans les premières œuvres de Chamoiseau comme une parole arrêtée dans son envol, bloquée dans sa créativité. Restituer cette langue par l'écriture sera répondre au défi lancé par la diglossie par l'usage de l'hybridité linguistique, tactique de résistance contre la minorisation culturelle que Sherry Simon associe à « l'esthétique de la faiblesse »³. Pour Chamoiseau, pratiquer l'art du faible, c'est employer la ruse, le braconnage sur le terrain de la langue française et échapper ainsi à son emprise aliénante. Le « marronnage » ou la « drive » (la folie) qui régissent le comportement de tous les personnages de dépossédés tentant de revivre, d'une façon ou d'une autre, le geste du nègre marron dans la Martinique assimilée de nos jours, ne sont pas seulement un thème qui traverse l'univers représenté dans les romans de Chamoiseau ; ils renvoient également à une position idéologique précise inscrite dans le texte : une pratique oppositionnelle où, à partir de la langue française, l'écrivain multiplie des stratégies du détour, de l'esquive, de l'opacification.

Transposée dans l'espace de la fiction des premiers romans de l'auteur, cette idée de résistance débouche sur une pensée adversative où l'interaction de langues est représentée comme un face-à-face conflictuel, voire manichéen, exacerbé par une rhétorique de l'altérité, là où l'acculturation est perçue comme menace, déracinement et perte d'identité, et, par conséquent, comme inassimilable aux phénomènes d'hybridité culturelle et de métissage au sens de transmutation et de compénétration des éléments des cultures hétérogènes en présence. Ainsi, dans *Chronique de sept misères* le français est décrit comme une langue menaçante qui rappelle « le gendarme à cheval »⁴, et dont le seul usage par les agronomes de Césaire détruit les plants de manioc et le jardin créole de Pipi⁵. Dans *Solibo Magnifique*, au commissariat

² P. Chamoiseau, « Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », [dans :] *Écrire la « parole de la nuit »*, sous la réd. de R. Ludwig, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 152.

³ « Il est beaucoup plus facile d'accepter l'hybridité linguistique qui résulte du jeu que celle qui est issue d'une situation imposée de bilinguisme diglossique. Là où l'intercontamination des langues résulte d'une situation de minorisation collective, d'un rapport inégal de forces culturelles, elle donne lieu à ce que l'on peut appeler une esthétique de la faiblesse » (S. Simon, *Le Trafic des langues : Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, p. 112).

⁴ P. Chamoiseau, *Chroniques de sept misères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 18.

⁵ Il s'agit plus précisément de l'imposition du langage technique occidental (français), prétendument universel, au savoir-faire créole et au langage technique propre à Pipi. Voir à ce propos l'analyse postcoloniale, inspirée de la théorie de Homi Bhabha, proposée par Heidi Bojsen, « L'hybridation comme tactique de résistance dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau », *Revue de littérature comparée*, vol. 76, n° 2, avril-juin 2002, pp. 230-242.

où les témoins de la mort du conteur subissent l'interrogatoire, le français est un instrument de torture « aussi efficace que les coups de dictionnaire sur le crâne, les graines purgées entre deux chaises et les méchancetés électriques [...] »⁶. Dans *Chemin d'école*, Gros Lombric, un enfant noir réfugié dans son créole, n'arrivant pas à apprendre le français, est tué symboliquement par un maître d'école qui fouette ses élèves et leur impose l'assimilation totale aux valeurs françaises. Langue du Maître, de la police, de l'école, de l'administration, le français domine et emprisonne tandis que le créole maternel, la « parole-manman », méprisée et interdite, est la langue protectrice, spontanée qui représente une contre-parole, une langue dissidente :

Elle nous fascinait [...] par son aptitude à contester (en deux trois mots, une onomatopée, un bruit de succion, douze rafales sur la manman et les organes génitaux) l'ordre français régnant dans la parole. Elle s'était comme racornie autour de l'indicible, là où les convenances du parler perdaient pied dans les mangroves du sentiment. Avec elle, on existait rageusement, agressivement, de manière iconoclaste et détournée. Il y avait un marronage dans la langue. [...] C'est pourquoi malgré (et surtout grâce à) cette situation de dominée, la langue créole est un bel espace pour les frustrations enfantines, et possède un impact souterrain de structuration psychique inaccessible aux élévations de la langue française⁷.

Or, derrière ce divorce entre les langues, exacerbé au plan thématique et qui appelle une « reterritorialisation » au plan idéologique, subsiste un enjeu capital lié à l'oralité : le passage de l'oral à l'écrit. Comment transposer cette outrance libératrice associée à l'oral en français littéraire, comment s'assimiler la langue de l'autre sans courir le risque de se perdre à soi-même, de s'y dissoudre ou du moins de susciter un douloureux tiraillement intérieur? Ou comme s'interroge Chamoiseau : « Comment écrire la parole de Solibo ? En relisant mes premières notes du temps où je le suivais au marché, je compris qu'écrire l'oral n'était qu'une trahison, on y perdait les intonations, les mimiques, la gestuelle du conteur [...] »⁸. On le sait : écrire l'oral est figuré partout chez Chamoiseau comme une perte irrémédiable. « Sorcière du monde »⁹, l'arme de la fée Carabosse qui impose l'obéissance, l'écriture est une violence. Écrire est une négation de soi qui étouffe, sépare de l'authenticité créole. Toute la première partie de *Solibo* qui est un rapport de police sur la mort du conteur prend la forme de « L'écrit du malheur ». L'écriture est une aliénation, un deuil doublement métaphorisé par Solibo Magnifique qui déclare à son Marqueur : « Écrire, c'est comme sortir le lambi de la mer pour dire : voici le lambi. La parole répond : où est la mer ? »¹⁰. Et cependant, le petit négrillon de *Chemin d'école* commence à comprendre qu'écrire ne peut pas se limiter à « une tracée de survie » : « Il s'y plongeait avec délices, non pour le Maître mais pour lui même. Enclos sur ses pages d'écriture, il vivait de vrais bonheurs »¹¹. *Chemin*

⁶ P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988, p. 98.

⁷ P. Chamoiseau, *Une enfance créole I. Antan d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1990], p. 69.

⁸ P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, op. cit., p.210.

⁹ P. Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, p. 239.

¹⁰ P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, op. cit., p. 51.

¹¹ P. Chamoiseau, *Chemin d'école. Une enfance créole II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 202.

d'école contient déjà en germe l'idée du métissage des langues, le récit de la naissance de l'écrivain qui invente sa propre langue dans la langue de l'Autre en faveur de l'invention de sa propre langue, de la langue « chamoisée », comme le dit si bien Milan Kundera¹².

Désormais, l'écriture, si elle s'exprime dans le carcan de la langue française, n'est pas qu'une relation conflictuelle et douloureuse. Avec l'oraliture qui travaille en profondeur le texte, nous passons de la diglossie comme référence culturelle et sociale à une diglossie proprement discursive, là où les relations binaires ne sont plus fondées sur l'idéologème de la différence, de la déviance maximale au français, mais sur le principe de la transgression poétique qui dynamise la fracture, symbolise le deuil, et, en même temps, dédramatise les conflits extralittéraires en créant dans l'écart, à l'intérieur du deuil, en jouant poétiquement de la rencontre entre le créole et le français¹³. Solibo qui accepte encore à son corps défendant cette incorporation contraignante de l'oral dans l'écrit déclare à Chamoiseau : « Mais l'essentiel n'est pas là. Je pars, mais toi tu restes. Je parlais, mais toi tu écris en annonçant que tu viens de la parole. Tu me donnes la main par-dessus la distance. C'est bien, mais tu touches la distance »¹⁴. En effet, le marqueur de paroles chez Chamoiseau n'écrit pas en intégrant l'oral de façon fusionnelle, mais invente une position médiane, interlectale, dans laquelle la parole définitivement perdue peut être transmise dans l'écrit qui la détruit et la fait revivre à la fois¹⁵.

Progressivement, à partir de *Texaco*, l'écriture au sens de réécriture créatrice, innovatrice, va opérer, tel un précipité chimique, un mélange d'archaïsme et de modernité avec tous ses effets de métissage de genres (roman, conte, poème, témoignages et récits enregistrés ou notés), mélange de registres (parlure savante en français académique et parole ordinaire, populaire) et de codes (le français standard, le créole, le français créolisé). Dans *Texaco*, la réécriture tend d'une part à préserver l'historicité de la ville créole, à maîtriser son système de lieux et son identité plurielle par la transmission mémorielle : Marie-Sophie écrit les dits de son père, Ti-Cirque organise ses cahiers, Chamoiseau les recueille et les réécrit en faisant « le marquage de cette chronique magique »¹⁶, avant de transmettre à son tour les cahiers à la bibliothèque Schœlcher comme patrimoine collectif des souvenirs de l'époque créole avant la société de consommation. Mais la geste de *Texaco* ne se résume pas dans la conservation de la mémoire privée, familiale ou générationnelle et dans l'inventaire des résistances déployées par les habitants des bidonvilles pour survivre. Dans son roman, Chamoiseau se montre non seulement un « relieur » de la parole et de la mémoire antillaise, mais aussi comme un parfait « sémiologue » qui capte sous

¹² M. Kundera, « Beau comme une rencontre multiple », *L'Infini*, n° 34, 1991, p. 58.

¹³ Cf. J. Kwaterko, « L'américanité : voies du concept et voix de la fiction au Québec et dans la Caraïbe », *International Journal of Canadian Studies/Revue Internationale d'études canadiennes*, vol. 27, Spring/Printemps 2003, p. 56.

¹⁴ P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, op. cit., p. 51.

¹⁵ Sur cette question, voir l'important article de Delphine Perret, « Lire Chamoiseau », [dans :] *Penser la créolité*, sous la dir. de M. Condé et M. Cottenet-Hage, Paris, Karthala, 1995, pp. 153-172.

¹⁶ P. Chamoiseau, *Texaco*, op. cit., p. 426.

la coupe d'un regard diachronique les métamorphoses et les mutations de Fort-de-France en passe de mondialisation. À l'image du désordre des vies qu'il raconte à partir de diverses instances narratives, le narrateur-scripteur, à la fois témoin et médiateur, agence son récit sous la forme d'un chevauchement de discours et de souvenirs, tantôt disjoints, tantôt arborescents, formant un tissage extrêmement complexe. En ce sens, on peut dire que la ville impose sa forme mobile et éclatée au roman ; elle figure en même temps l'appropriation d'une réalité langagière et culturelle nouvelle, là où l'hybridité contemporaine, métaphore de la perte et du profit, joue en faveur d'une utopie urbaine qui dit l'impossible retour aux origines et débouche « en creux » du récit sur une vision transculturelle du monde. Cette vision, qui renvoie à ce qu'Édouard Glissant appelle le Chaos-Monde¹⁷, est exprimée significativement dans une note de l'urbaniste au Marqueur de paroles :

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, prise dans les hiéroglyphes du béton, du bois de caisses et du fibrociment. La ville créole restitue à l'urbaniste qui voudrait l'oublier les souches d'une identité neuve : multilingue, multi-historique, ouverte, sensible à la diversité du monde. Tout a changé¹⁸.

On peut dire qu'après *Texaco*, Chamoiseau change son fusil d'épaule. Il n'est plus le « marqueur de parole », le « ré-écrivain » des dépossédés, mais « un guerrier de l'imaginaire », l'écrivain à part entière, celui dont l'arme est l'imaginaire, celui qui se bat dans les représentations et qui, en renonçant à la maîtrise du réel, use et abuse des marques du réel-merveilleux¹⁹. Dans *Esclave vieil homme et le molosse*, l'écriture s'affole, le romancier se fait poète en quête d'une « destruction des limites »²⁰. Dans le « parler-déparler » du conteur tout est métaphorisé, amplifié par hyperboles, décadent, baroquisé. La créolisation effective du français, les marques de l'oralité, cèdent aux « effets de créole » qui résident avant tout dans l'enflure d'un style qui creuse la différence, l'altérité, la grandeur. Le fantastique se mêle aux hallucinations, l'insolite à l'épouvantable : le Maître prépare pour le molosse des « charnelleries sanguinolentes »²¹, malaxées dans un crâne de guerrier caraïbe. Le molosse « flanqué de soleils cracheurs d'ombres »²² se fait « geôlier d'un essaim de lueurs fluides comme des larmes de vierge » et « ses pattes émulsionnaient une écumaille noirâtre »²³. Certes, on peut dire qu'à travers tous ses écarts, ses gonflements de style et ses opacités sémantiques, la langue contournée de ce roman rappelle celle que parlaient les

¹⁷ É. Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

¹⁸ P. Chamoiseau, *Texaco*, op. cit., p. 234.

¹⁹ Sur cet aspect voir F. Lagarde, « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, pp. 159-179.

²⁰ P. Chamoiseau, *Esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 20.

²¹ Ibidem, p. 37.

²² Ibidem, p. 47.

²³ Ibidem, p. 103.

Maîtres de la parole. Mais ces marques de créolisation ne sont plus ici susceptibles d'éclairer une identité créole, mais convoquent plutôt une émotion affective et une tension poétique qui révèlent à leur tour la libération de l'écriture du poids de l'idéologie identitaire, celle d'une créolité militante, fondée sur une logique différentialiste et sur des schémas binaires ou antithétiques.

Dans *Écrire au pays dominé* Chamoiseau affirme qu'il a découvert dans *Malemort* d'Édouard Glissant et dans *Dézafi* de l'Haïtien, Frankétienne, « l'irruption d'une conscience autre dans la langue », une « circulation intense entre la langue créole et la langue française, et la liberté créatrice dans une langue dominée. Toutes deux livrées à une libre autonomie »²⁴. *Biblique des derniers gestes* (2002) apparaît comme le roman où Chamoiseau conquiert pleinement cette liberté d'invention en chassant le spectre de l'« écrit » mortifère de ses romans précédents. On y assiste effectivement à un travail proprement esthétique sur un imaginaire verbal « créolisé », là où les altérités (antillaise, européenne, américaine, asiatique) se touchent et entrent en une interaction transculturelle, capable de connexions dialogiques entre dominants et dominés ainsi que de reconfigurations thématiques et identitaires inédites. Avec *Biblique des derniers gestes*, Chamoiseau choisit un mode de narration qui circule naturellement entre un récit mythologique de fondation du monde, la description ethnologique des pratiques de sorcelleries, l'essai poétique sur la colonisation et le roman fantastique et visionnaire qui foisonne de récits proférés par des êtres doubles, des créatures androgynes et transidentitaires : Sarah-Anaïs-Alicia, Deborah-Nicol Timoléon et, surtout, Balthasar Bodule-Jules dont le récit absorbe, dans un fantasme de fusion, la narration fragmentaire, « chorale », faite d'un fatras de fictions merveilleuses. *Alter ego* de Chamoiseau, tous ces conteurs-conteuses, « ventriloques » et déconcertants sous bien des égards, ouvrent le discours du roman à un frottement des altérités qui étaient jusqu'alors inconciliables (telle, entre autres, la présence de Saint-John Perse, le poète béké dont l'universalisme n'est plus vu comme figure de domination, masquée derrière une francisation extrême, mais comme une « ruse d'écriture » qui favorise le déploiement de la créolité littéraire).

En parlant du statut de la littérature antillaise comme « littérature mineure » où l'écrivain vise à introduire sa différence linguistique, culturelle et poétique, Daniel-Henri Pageaux observe avec insistance que « le français de l'écrivain "créole" est donc à la fois une référence culturelle donc sociale [...], un espace de création et une arme à fins polémiques. Le français est ainsi la langue vouée à la déformation créatrice, à l'enrichissement (mais dans un rapport de force, dans une relation hiérarchisée à ne jamais oublier) et à la métamorphose pour dire un nouvel état de fait et aussi un nouvel imaginaire. Langue de transmission, outil de transcription et un moyen poétique d'expression et de transformation »²⁵.

²⁴ P. Chamoiseau, *Écrire au pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 92.

²⁵ D. Henri-Pageaux, « La créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque », [dans :] *Littératures postcoloniales et francophonie. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'université de la Sorbonne Nouvelle*, textes réunis par J. Bessière et J.-M. Moura, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 90.

Suivant cette optique et en regard de la dynamique interne de ses fictions, on peut dire que chez Chamoiseau, l'oraliture a gagné un statut original dans un tortueux détour par lequel l'écrivain est parvenu à se distancier d'une créolité limitée uniquement à la question de la langue, à la créolisation du français à des fins strictement contre-identitaires (démarcation du français métropolitain) pour proposer une « poésie de la créolité », dans un français « déterritorialisé », errant, ouvert sur le monde et résistant à toute fixation identitaire. Ce long passage du monde de l'oral au monde de l'écrit, donne aujourd'hui des effets esthétiques imprévisibles où le créole et le français se rencontrent dans une interaction dialogique, hétéroglossique, faite d'emmêlements imprévisibles. Le narrateur de *Biblique des derniers gestes* avoue significativement que son écriture est inéluctablement devenue un chassé-croisé de points de vue et de voix intégrant d'autres voix : « J'étais forcé d'écrire dans une mouvance polycentrique, disséminée, dispersante, plongée dans un désordre d'évocations multiples »²⁶. Cela rejoint bien la pensée d'Édouard Glissant qui affirme que « c'est avec l'errance que l'on peut vivre la diversité du monde »²⁷.

²⁶ P. Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, op. cit., p. 396.

²⁷ Cité par Dominique Chancé dans *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 », 2001, p. 179.